2. La version A de l'*ars notoria* ou la quête de l'origine

2.1. Traités complets et fragmentaires

Nous avons conclu de nos investigations liminaires que la tradition manuscrite de l'*ars notoria* apparaissait bien implantée en Occident à partir de la première moitié du XIIIe siècle. Nous allons voir que cette tradition de magie rituelle était loin de se présenter sous une forme unique. L'art notoire a en permanence suscité l'intérêt, ce qui rend son destin assez exceptionnel, surtout si l'on garde en permanence à l'esprit qu'il s'agit d'un art « magique » rejeté par les gardiens de l'orthodoxie chrétienne ! Beaucoup d'autres textes médiévaux, dont certains très célèbres et sans prétention polémique, n'ont jamais connu une telle fortune[1]. L'*ars notoria* est à elle seule la preuve que la magie rituelle n'est pas restée cantonnée aux marges de la société médiévale, et notamment à celles de son élite lettrée.

Pour montrer à quel point la tradition de l'*ars notoria* est le fruit de réélaborations incessantes, il convient de répondre à un certain nombre de questions : dans quel état nous sont parvenus les traités d'art notoire ? De quelle manière ont-il été copiés ? Combien, parmi la grosse cinquantaine de spécimens arrachés à l'œuvre du temps — en priorité pour les trois derniers siècles du Moyen Âge —, nous sont parvenus dans un état satisfaisant, au gré des copies hâtives ou inachevées, ou au gré des dégradations liées à la conservation plus ou moins soignée des manuscrits ? Enfin, et la réponse à cette dernière question doit servir de préalable à tout autre développement, est-il possible de mettre en évidence une norme formelle qui puisse nous permettre de définir ce qu'est réellement et ce que doit contenir un traité d'art notoire digne de ce nom ?

Pour répondre à toutes ces interrogations, un traitement qualitatif des manuscrits conservés, couplé à notre première mise au point quantitative, s'avère nécessaire. Il l'est d'autant plus que l'image finale que nous garderons de la diffusion manuscrite de l'*ars notoria* au Moyen Âge dépendra des réponses que nous allons désormais apporter ; car, selon qu'elles nous orienteront dans un sens ou dans un autre, elles pourront nous amener

[1] Cf. pour point de comparaison, l'essai de quantification du succès des textes historiques au Moyen Âge par B. Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, ch. VI : Le succès de l'œuvre, p. 248-258. Il faut toutefois noter que Bernard Guenée ne prend en compte dans ses dénombrements que les manuscrits conservés. Pour établir une comparaison plus pertinente, on peut comparer la réception de l'*ars notoria* à celle du *Speculum astronomie*, texte retrouvé à ce jour dans 54 manuscrits médiévaux : cf. A. Paravicini Bagliani, *Le* Speculum Astronomiæ*, une énigme ? Enquête sur les manuscrits*, Florence, 2001.

à conforter ou à nuancer l'impression qui a été globalement la nôtre jusqu'à présent, à savoir celle d'une tradition manuscrite profondément implantée dans les milieux lettrés médiévaux.

2.1.1. À la recherche d'une norme textuelle

Peut-on tout d'abord ébaucher la structure-type d'un traité d'art notoire ? Autrement dit, existe-t-il une norme qui nous permette de dire que tel ou tel manuscrit par rapport à tel ou tel autre propose une bonne ou une mauvaise version de la tradition textuelle que nous étudions ?

Si l'on attend d'une norme qu'elle soit clairement définissable et qu'elle ne souffre aucune contestation, il est évident que nos traités ne nous permettent guère d'en établir une et ce pour des motifs divers.

D'une part, pour des raisons chronologiques : notre corpus manuscrit ne nous permet de saisir que la phase secondaire de l'histoire de l'art notoire, à un moment où les écarts sont déjà importants entre toutes les versions dont nous disposons. Nous ignorons ainsi totalement quel a pu être l'état originel du texte durant les dernières décennies du XIIe siècle[2], voire même durant les toutes premières décennies du XIIIe siècle, tout autant que nous ignorons s'il a existé pendant un certain temps sous une forme bien déterminée et si sa tradition manuscrite a bénéficié d'une quelconque stabilité. Autrement dit, le traité-type originel avait-il *grosso modo* la morphologie de nos premiers témoins du XIIIe siècle, ou comportait-il un moins grand nombre de strates textuelles ? Nous verrons que la réponse à cette question n'est pas simple.

D'autre part, notre corpus comporte, nous pourrons le constater, un nombre important de chaînons manquants, notamment pour cette période cruciale de son histoire que représente le XIIIe siècle. Du coup, comme nous ne percevons les avatars de la transmission manuscrite que par intermittences, les écarts qui existent entre les traités qui nous sont parvenus en sont probablement accentués, ce qui est un obstacle important à la définition d'une norme textuelle.

Enfin, déterminer ce que nous pourrions qualifier de « texte d'art notoire complet » s'avère périlleux tant la forme de nos traités évolue au fil du temps, et tant les copies — même si l'on se situe au sein d'une branche spécifique (A, A2, B, etc.) — sont souvent

[2] Cf. *infra*, Ière partie, ch. 2.4.

différentes les unes des autres[3]. Au gré des recompositions successives ou parallèles qui l'ont enrichi et transformé, l'art notoire n'a été, et ce sans doute depuis les origines, qu'une matière à la forme mouvante, ce qui rend pour nous peu aisé l'identification d'une norme textuelle aux contours rigoureusement définis. On pourrait même se demander dans quelle mesure vouloir fixer la norme en la matière est pertinent, s'il ne nous fallait, pour des raisons méthodologiques, asseoir notre démonstration sur un système référentiel commun à la majorité de nos traités.

Néanmoins, malgré ces limites fixées par les textes eux-mêmes à notre volonté de clarté méthodologique, il est possible de dresser, à condition de rester à un niveau très général, le cahier des charges du traité « complet » d'*ars notoria*, aussi bien pour le XIIIe siècle que pour les siècles suivants. En effet, malgré l'existence d'une pluralité de versions, l'art notoire, à quelque sous-groupe particulier qu'il appartienne, reproduit globalement, d'un manuscrit à l'autre, une structure identique, aisément reconnaissable, qui est peut-être le résultat de l'amalgame progressif de strates textuelles originellement indépendantes. Un traité d'art notoire peut ainsi être considéré comme complet lorsque la structure identitaire, dont voici la trame générale, est globalement respectée :

1. Le traité-type commence tout d'abord par une première partie intitulée *Flores aurei* : il s'agit de la section plus importante de l'ouvrage puisque, si l'on suit la numérotation des paragraphes que nous avons adoptée dans nos éditions, elle va du paragraphe 1 au paragraphe 109 (sur 147). Il est possible, nous y reviendrons, qu'elle corresponde à l'état initial du texte (fin XIIe s.), bien qu'elle n'apparaisse jamais seule dans les manuscrits conservés. Elle se subdivise à son tour en deux sous-ensembles : le premier, qui comprend les paragraphes 1 à 66, est constitué par les oraisons dites « générales » et leurs chapitres explicatifs, destinés à donner à l'adepte des facultés intellectuelles hors du commun (mémoire, intelligence, éloquence), tandis que le second, qui va du paragraphe 67 au paragraphe 109, comprend les oraisons « spéciales » et leurs chapitres explicatifs, qui servent à délivrer à leur utilisateur la connaissance des *artes* du cursus universitaire.

2. À la suite des *Flores aurei* commence une seconde partie beaucoup plus courte que la première intitulée *Ars nova*, qui va du paragraphe 110 au paragraphe 125. Elle est

[3] Les différents tableaux que nous avons réalisés par la suite pour rendre lisible l'ordonnancement des paragraphes dans les diverses traditions textuelles de l'*ars notoria* montrent à quel point chaque ms est spécifique.

constituée principalement de prières latines qui peuvent suffire à elles seules, nous disent nos traités, à satisfaire tous les désirs du dévot. Le nom même de cette partie, qui peut se suffire à elle-même dans l'économie du rituel et est présentée comme une nouvelle phase de la Révélation divine, est un élément qui peut laisser penser qu'il s'agit là d'une strate textuelle secondaire par rapport aux *Flores aurei*, agrégée à ces derniers dans un second temps. Toutefois, nous l'avons souligné, les *Flores aurei* n'apparaissent jamais de manière isolée dans les manuscrits que nous avons retrouvés et rien ne prouve donc qu'ils aient jamais eu une existence indépendante.

3. À l'*Ars nova* est accolée une troisième partie qui correspond à un nouvel opuscule (*opusculum*) intitulé *Novem termini*, les « neuf [oraisons] terminales » : il s'agit de neuf listes successives de noms angéliques et divins (§ 127a-i), précédées d'un chapitre introductif (§ 126). Il est là aussi difficile de savoir si cet opuscule était initialement rattaché aux *Flores aurei* — l'*Ars nova*, qui apparaît à bien des égards comme un corps étranger, ayant pu être intercalée entre les *Flores aurei* et les *Novem termini* — ou s'il constituait une strate textuelle particulière rattachée aux deux précédentes dans un troisième temps. Contentons-nous de dire que la première solution nous paraît la plus probable.

4. Enfin, une quatrième et dernière partie, qui va du paragraphe 128 au paragraphe 147, est consacrée au mode d'emploi des figures, qui sont dessinées le plus souvent non loin de celle-ci. Dans certains cas (par exemple dans la version B au XIVe siècle), les chapitres de cette partie sont intégrés dans le second sous-ensemble des *Flores aurei* consacré à l'administration des *artes*. Cette ultime partie qui contient les figures ou *note*, et qui est donc caractéristique plus que toute autre de l'identité de l'art notoire, faisait partie sans nul doute de l'état premier du texte. Seul le paragraphe 147, consacré aux prescriptions astrologiques qui réglementent le rituel d'« inspection » des figures, apparaît plus tardivement dans le courant du XIIIe siècle (vers 1250).

2.1.2. Les traités complets

Un traité d'art notoire complet respecte la trame plus ou moins mobile dont nous venons de fixer les grandes lignes ; on y retrouve la grande majorité des 147 paragraphes qui en constituent la matière. Faisons désormais un premier tour d'horizon de tous nos

ouvrages pour les classer soit dans la catégorie des textes complets, soit dans celle des textes lacunaires, fragmentaires ou « abrégés »[4].

Un premier survol montre que s'opposent, de manière très schématique, d'un côté des manuscrits soignés qui contiennent un texte globalement complet de l'*ars notoria*, avec le plus souvent des figures et de l'autre des textes très incomplets, voire fragmentaires, intégrés à des compilations dont la nature est variable. Si l'on prend seulement en compte les manuscrits médiévaux (35), le nombre de traités appartenant à la première catégorie est nettement inférieur (14) à celui concernant la seconde (21).

Par chance, quatre des neuf traités qui nous sont parvenus dans des manuscrits du XIIIe siècle appartiennent à ce premier groupe. Il s'agit des textes présents dans les manuscrits Sloane 1712 (= L1), Yale 1 (= Y1), BN lat. 7152 (= P1) et Turin E.V.13 (= T1). Ils sont tous les quatre copiés et élaborés avec soin, et, malgré les nombreux points qui les séparent, ils satisfont tous aux critères précédents[5]. Chacun des quatre manuscrits en question ne contient rien d'autre que son traité d'art notoire.

À la suite des quatre traités considérés comme complets et issus de manuscrits du XIIIe siècle, d'autres, postérieurs, peuvent être eux aussi comptabilisés dans la même catégorie, même s'ils comportent parfois dans le détail quelques lacunes. Certains manuscrits, qu'ils datent du XIVe ou du XVe siècle, donnent une version qui s'inscrit dans la lignée de celles de Y1 et L1 (qui constituent ce que nous appellerons plus loin la version A) : c'est le cas des manuscrits Leyde Vulcanius 45 (= Le1), Vatican lat. 3185 (= R1) et Munich Clm 276 (= M2) ; tandis que d'autres, comme les manuscrits Vat. lat. 6842 (= R2), Graz 1016 (= G1) et Wolfenbüttel Guelf. 47.15 Aug. 4° (= W1), véhiculent une version remaniée (la version A2, XIVe s.), globalement inspirée de la première. Parmi ces derniers manuscrits, seul le manuscrit de Graz (= G1) est une véritable compilation[6].

Une dernière catégorie de manuscrits transmet, sous une forme satisfaisante, une version glosée de l'*ars notoria* (la version B, XIVe s.), qui se subdivise elle-même en deux branches distinctes. La première est représentée par le manuscrit CC 322 de Kremsmünster (= Kr1, XIVe s.), réalisé avec soin ; par le manuscrit Cues 216 (= C1, XIVe s.), qui en présente une version dégradée, mais que l'on peut considérer globalement comme complète ; et par le manuscrit Weimar Fol. 374/2 (= Wa1, XVe s.), qui, bien que

[4] Par abrégé, on entend tout texte qui propose un rituel concurrent de ceux présentés par le tronc commun de la tradition manuscrite (versions A, A2 et B).

[5] Cf. *infra*, tableau 5.

[6] M2 contient à la suite du traité d'*ars notoria* une copie du *Liber visionum* de Jean de Morigny, ce qui constitue un ensemble très cohérent.

tardif, est un bon exemplaire. La seconde est incarnée par le magnifique manuscrit de Paris BN latin 9336 (= P3), d'origine bolonaise, très représentatif du soin avec lequel scribes et enlumineurs ont généralement réalisé cette version glosée.

Peuvent être ajoutés à cette liste deux autres manuscrits de l'époque moderne : les manuscrit de Paris BN lat. 7153 (= P4) et 7154 (= P5), qui sont de très belles réalisations françaises du XVIe siècle élaborées à partir d'un exemplaire similaire à P3.

2.1.3. Traités incomplets, traités fragmentaires et versions « abrégées »

Si une proportion honorable des traités conservés dans les manuscrits médiévaux appartient à la première catégorie, avec, il est vrai, de fortes variations dans la qualité de leur exécution, d'autres ne nous sont parvenus qu'incomplets ou fragmentaires (soit qu'ils aient été copiés très partiellement, soit qu'ils aient subi des dégradations au cours du temps) ou nous proposent des versions « abrégées » qui ont pu être reproduites en plusieurs exemplaires[7]. Souvent ils sont intégrés à des compilations de natures diverses dont nous donnerons, au cas par cas, le détail, lorsque nous décrirons le contenu de chacun des manuscrits. La nature même de ces diverses compilations est un bon révélateur de la manière dont était perçue notre pratique[8]. Certaines, si l'on en croit la présence d'opuscules magiques et divinatoires, ont été réalisées avant tout par des individus attirés par les promesses de l'*ars notoria* (versant « magique »), tandis que d'autres, dans une proportion à peine moindre, ont été le fait d'individus soucieux de trouver un matériel liturgique susceptible de satisfaire une dévotion plus traditionnelle, moins destinée à satisfaire des besoins immédiats.

Parmi les traités dont la copie n'a pas été terminée ou dont le manuscrit a souffert de quelque accident codicologique qui a amputé le texte, il faut tout d'abord compter celui conservé dans le manuscrit d'Erfurt Amplon. 4° 380 (= E1). Copié aux alentours de 1225 et inséré dans une compilation, il s'inscrit dans la même lignée que les manuscrits de Yale (= Y1) ou de Londres (L1). Bien que la copie s'interrompe à hauteur du paragraphe 134 (soit après les premiers chapitres de la quatrième partie) et que manquent toutes les figures, ce traité reste d'un grand intérêt éditorial, car il est l'un de nos deux manuscrits les plus anciens (il est peut-être même le plus ancien) et le texte a tout de même été copié aux

[7] Cf. la version que nous avons appelée *Ars brevis*.
[8] Cf. *supra*, ch. 1.5. et tableau 5.

trois-quarts. Plus tardif (XIVe s.) et s'inscrivant dans la même ligne (A), le manuscrit de Munich Clm 268 (= M1) est lui aussi incomplet.

Parmi les traités incomplets s'inscrivant cette fois dans la lignée A2, il faut comptabiliser ceux présents dans les manuscrits Vienne ONB cod. 15482 (= V1) et Erfurt Amplon. 8° 84 (= E3). Ce dernier, inséré dans une compilation, propose une bonne leçon de la version A2, mais il s'interrompt trop rapidement (à hauteur du paragraphe 76, c'est-à-dire au beau milieu de la seconde partie des *Flores aurei*) pour pouvoir entrer dans le premier groupe de manuscrits.

Enfin, en ce qui concerne la version B, peut être considéré comme incomplet le manuscrit d'Oxford Bodley 951 (= O2, XVe s.), aujourd'hui amputé de tout son second cahier, tandis que son existence d'origine est pourtant attestée par une réclame. On peut lui adjoindre les cinq manuscrits anglais de l'époque moderne qui s'inscrivent dans cette tradition (Harley 181 (= L4), Ashmole 1515 (= O3), Yahuda Var. 34 (= J1), Trinity College 1419 (= Ca1) et Jones 1 (= O4) : dans chaque cas, la copie est bien entamée, mais elle reste, pour une raison ou pour une autre, toujours inachevée.

Parmi les manuscrits médiévaux qui conservent de simples fragments de l'*ars notoria*, on peut comptabiliser les manuscrits Cracovie B.J. 2076 (= K1), Erfurt Amplon. 8° 84 (= E3), Florence Plut. 89 Sup. 35 (= F1), Klosterneuburg CCl 221 (= Kn1) et CCl 759 (= Kn2), Oxford Digby 218 (= O1), Paris BN lat. 7373 (= P2), Prague 267 (= Pg1), et Vorau, Chorherrenstiftsbibliothek, codex Vorasiensis 186 (CCCXIX) (= Vo1).

Parmi ceux qui proposent une version « abrégée », les manuscrits Amplon. 8° 79 (= E2), Amplon. 4° 28a (= E4), Vienne Scot.-Vind. 140 (61) (= V2), Royal Observatory Library Cr.3.14 (= Ed1), Sloane 513 (= L2), Sloane 3008 (= L3) et Palat. lat. 957 (= R3).

Quelle conclusion tirer du reste de l'existence d'une forte proportion de manuscrits incomplets et plus encore fragmentaires ? Doit-elle nous obliger à relativiser la vision que nous nous sommes forgés à l'issue de notre premier bilan quantitatif d'une tradition manuscrite solidement établie à l'époque médiévale ?

Deux interprétations contradictoires sont envisageables :

1. Soit on voit dans cette proportion importante de copies inachevées ou fragmentaires le résultat d'une certaine fragilité de la transmission manuscrite de l'*ars notoria* qui, jusqu'à ce point de notre enquête, nous aurait été cachée. Il aurait été en fait

plus difficile que nous ne l'avons dit jusque-là de se procurer de bons manuscrits pour réaliser des copies satisfaisantes, d'où une sorte de déperdition qualitative progressive. Notre dénombrement quantitatif préalable nous aurait dès lors poussé à surestimer quelque peu la transmission manuscrite de l'*ars notoria*, notamment durant la période médiévale.

2. Soit, au contraire, cette proportion importante de versions partielles est le signe de la circulation d'un nombre important de manuscrits (*de facto* plus ou moins bons) dont il devient, du même coup, de plus en plus facile de copier quelques chapitres en fonction de besoins immédiats (par exemple des prières)[9]. Dans cette perspective, le caractère incomplet ou fragmentaire de certaines copies peut s'expliquer de plusieurs manières :

a) Il faut tout d'abord faire la part des accidents codicologiques. De belles copies se sont vues amputées de certains de leurs feuillets, sans que l'on puisse l'imputer à leur(s) maître(s) d'œuvre[10].

b) Des copistes consciencieux ont pu être, à un moment de leur travail, découragés par le caractère protéiforme et instable de la tradition textuelle de l'*ars notoria* prise dans son ensemble. Ainsi, nous avons la preuve que, dans certains cas, pour réaliser une copie, des scribes ont eu sous les yeux plusieurs versions différentes de l'*ars notoria*, et que cette pluralité a eu des effets plus ou moins positifs : si certains sont bien parvenus à réaliser une synthèse satisfaisante à partir de leurs sources[11], d'autres ne sont jamais allés véritablement au bout de leurs intentions, comme si leur élan initial avait été brisé par le manque de cohérence de la tradition manuscrite[12].

c) D'autres copistes, moins consciencieux ou plus ingénieux, ont sans doute voulu tenter de court-circuiter la longueur démesurée du rituel originel, en ne copiant que quelques fragments des versions longues (parfois tout juste quelques prières)[13]. Ils espéraient manifestement, malgré cet artifice, obtenir un résultat identique à celui d'une version complète. Cette attitude opportuniste a pu être induite par les traités eux-mêmes, car certains paragraphes certifient que l'utilisation d'une partie seulement des

[9] On constate en effet que les versions fragmentaires deviennent abondantes surtout à partir du XVe siècle. Cf. tableau 1. Quant à l'utilisation du matériel liturgique et onomastique de l'*ars notoria*, elle est à l'origine de la création d'ouvrages comme le *Liber visionum* de Jean de Morigny ou du *Liber juratus* du Pseudo-Honorius de Thèbes.

[10] Par exemple, T1 et V1.

[11] Par exemple, l'auteur de T1, et surtout le maître d'œuvre de la version B. Cf. *infra*, Ière partie, ch. 2.3. et ch. 4.

[12] Nous pensons notamment à Simon Forman, auteur de plusieurs versions composites partiellement achevées au début du XVIIe siècle. Cf. *infra*, Ière partie, ch. 4.5.3.

prières et des listes de noms angéliques suffit pour que l'adepte arrive à ses fins[14]. Certains ont aussi pu être intéressés par la matière liturgique de l'art notoire dans l'idée de l'utiliser, dans la plus stricte orthodoxie, à des fins dévotionnelles exemptes de toute considération matérialiste[15].

d) D'autres n'ont disposé eux-mêmes que d'un texte fragmentaire ou abrégé qu'ils ont reproduit tel quel.

e) D'autres, enfin, n'ont tout simplement pas achevé une copie pourtant en bonne voie de l'être pour des circonstances qui nous échappent[16]. Il n'est dès lors plus véritablement question dans ce cas de texte fragmentaire, mais de copie incomplète.

Choisir entre l'une et l'autre de ces deux options n'est pas chose aisée. La seconde nous paraît toutefois plus conforme à l'impression que nous avons tirée de nos analyses précédentes. Le nombre important de textes incomplets nous semble être le signe d'une abondance de manuscrits d'*ars notoria*. Les nombreuses références que nous livrent les inventaires médiévaux (21), ajoutées aux manuscrits retrouvés pour cette période (35 sur 53) et à ceux dont nous pressentons l'existence lorsque l'on procède à une analyse plus poussée de la structure interne de nos textes, tendent à confirmer que la diffusion de l'art notoire n'était pas en péril dans les derniers siècles du Moyen Âge. Le niveau apparemment élevé de l'offre manuscrite a pu favoriser, dans certains cas, une régression qualitative, certains individus copiant l'*ars notoria* en fonction d'intérêts immédiats qui n'étaient pas forcément conformes aux objectifs fixés par ce dernier. Il ne semble donc pas qu'il faille infléchir notre conclusion précédente : la tradition manuscrite de l'*ars notoria* repose au Moyen Âge sur des fondations solidement enracinées. Quant à sa pluralité, qui est le résultat de l'attitude de chacun des copistes, elle est, à notre sens, le signe le plus éclatant de son dynamisme.

---

[13] Cf. la version très courte réalisée par Thomas de Tolède.

[14] Par exemple, § 111 qui introduit l'*Ars nova*, seconde partie de l'art ; cf. Éd. *Ars notoria*, version A : « Etiam si absque aliis capitulis de ipsa arte prefata operari uolueris, ipsis orationibus dictis tempore et ordine poteris in qualibet artium magnam habere scientiam. »

[15] F. Klaassen, « English Manuscripts of Magic, 1300-1500…», dans Fanger (1998), p. 17, donne l'exemple, que nous avons évoqué plus haut, de Michael Northgate qui possédait au XIVe siècle un codex dans lequel étaient copiées des oraisons extraites de l'*ars notoria*, divers textes dévotionnels et religieux, ainsi que des compilations de prières. Cf. *supra*.

[16] Par exemple, dans le cas de E1.

2.2. Les obstacles à l'étude de la transmission manuscrite des traités d'*ars notoria*

Après ce bref tour d'horizon des deux catégories de traités d'*ars notoria*, nous allons désormais les décrire de manière plus approfondie, tout en modifiant légèrement notre angle d'attaque. Au sein même de ces deux catégories, nous allons tenter de dégager, de manière transversale, des filiations ou, pour le moins, mettre en évidence des évolutions.

Mais avant de nous engager dans cette voie, il nous faut bien avouer ce que la réalisation d'un tel programme a d'hasardeux. En effet, comment construire de manière suffisamment assurée l'arbre généalogique de la tradition manuscrite de l'*ars notoria* — autrement dit son *stemma* — lorsque nombre de renseignements indispensables à sa réalisation font défaut ?

La première difficulté tient à la quantité et surtout à la qualité des manuscrits qui nous sont parvenus. Aussi consistante qu'ait pu être au Moyen Âge la tradition manuscrite de l'*ars notoria*, et aussi nombreux que soient les manuscrits qui sont arrivés jusqu'à nous, notre corpus n'en reste pas moins lacunaire. Les manuscrits complets à notre disposition ne sont pas légion, même si l'on se place à l'échelle de l'Occident tout entier. Or, c'est surtout sur eux que repose tout tentative réelle de reconstruction historique de la diffusion manuscrite de l'art notoire. Il est incontestable que nombre de manuscrits ne nous sont pas parvenus, qui nous auraient permis de suivre de manière beaucoup plus linéaire les développements de la tradition manuscrite.

La seconde difficulté tient au peu d'indices que nous livrent les manuscrits sauvegardés, surtout pour les plus anciens. La plupart sont anonymes, ce qui nous interdit d'établir avec précision et certitude, pour le Moyen Âge, une carte des zones de production préférentielles de ce type d'ouvrages[17]. Très peu sont datés, ce qui rend aléatoire notre chronologie. Même le manuscrit latin 9336 de la Bibliothèque nationale (= P3), que nous pouvons considérer comme le plus bel exemplaire de toute la tradition manuscrite, ne porte aucune mention clairement identifiable. Quant aux marques de possession, elles sont rares. Une telle généralisation de l'anonymat ne saurait surprendre tant étaient grands les risques potentiellement encourus par les possesseurs et les réalisateurs de tels manuels. Il faut y voir aussi et surtout un trait caractéristique des

différentes traditions de magie rituelle où, le plus souvent, le maître d'œuvre originel, les continuateurs éventuels et les copistes ultérieurs se réfugient — non seulement pour se protéger mais aussi pour mieux garantir l'efficacité et le succès de leur art — derrière l'autorité de quelque grande figure antique comme Salomon, Apollonius de Tyane ou Hermès Trismégiste. Du reste, se proclamer nominalement « auteur » ou copiste d'un ouvrage de cette nature, en plus de risques évidents, n'avait guère de sens dans la mesure où l'*ars notoria* pour justifiait sa légitimité dans le monde chrétien médiéval par l'héritage d'une antique révélation divine[18]. Le véritable dispensateur n'étant autre que Dieu lui-même, toute revendication d'un statut d'auteur — en lui-même problématique pour la période médiévale — était vaine. De fait, à quelques rares exceptions près, la provenance, la date de rédaction et le nom des maîtres d'œuvre des manuscrits nous sont inconnus. Nous avons du nous en accommoder et tenter malgré tout, parfois à grand renfort d'hypothèses, de mener plus loin notre recherche.

Après avoir examiné en détail chacun des manuscrits que nous avons répertoriés précédemment, nous avons pu mettre en évidence l'existence, au sein même de la grande famille des traités d'*ars notoria*, quelques grandes traditions textuelles clairement identifiables (les versions A, A2, B, etc.). Nous allons donc maintenant décrire chaque manuscrit, en le situant dans la tradition à laquelle il appartient, tout en essayant dans le même temps de déterminer au mieux le jeu des influences dont il est le résultat. Au sein de chaque sous-tradition, nous suivrons un ordre d'exposition conforme à la chronologique supposée de la production manuscrite. L'essentiel de nos investigations portera sur les manuscrits que nous avons considérés comme complets, mais nous intégrerons autant que possible au sein de chaque tradition les versions fragmentaires. Nous ne ferons pas non plus l'économie de quelques digressions basées sur des sources secondaires (sources doctrinales et récits littéraires) pour confronter les indices que nous apportent les manuscrits à la réalité telle qu'elle est perçue par les contemporains. Nous pourrons ainsi situer avec la précision la plus grande (vu l'état de nos connaissances) la zone géographique et le milieu au sein desquels l'*ars notoria* a été forgée et s'est développée, en particulier aux XIIe et XIIIe siècles.

---

[17] Cf. *supra*, tableau 3 et 4.

[18] Sur la thématique de la révélation commune à la plupart des traditions de magie rituelle médiévale, cf. J.-P. Boudet et J. Véronèse, « Le secret dans la magie rituelle médiévale », *op. cit.*

2.3. La version A de l'*ars notoria* dans les manuscrits du XIIIe siècle ; premiers éléments pour une histoire de l'origine

2.3.1. Étude codicologique et premiers indices d'une genèse italienne

Tous les traités sur lesquels nous allons porter dans un premier temps notre attention appartiennent à la version la plus classique de l'*ars notoria*, à savoir la version A de nos éditions. Celle-ci prend sans doute racine dans la seconde moitié du XIIe siècle et reste représentée de belle manière jusqu'au XVe siècle. Dans un souci de clarté, nous consacrerons le présent chapitre à l'étude des traités conservés dans les manuscrits du XIIIe siècle qui nous sont parvenus et qui appartiennent tous à cette tradition ; puis, dans le chapitre suivant (2.5.), nous porterons notre attention sur les traités postérieurs (XIVe et XVe siècles) qui s'inscrivent eux aussi dans de la même lignée textuelle ; mais, comme l'étude des témoins manuscrits les plus anciens met en évidence l'existence d'antécédents, nous aurons à aborder (2.4.) l'épineuse question de l'origine de l'*ars notoria*.

La version A, qui présente l'état du texte le plus ancien, ne correspond pas — il faut être très clair à ce sujet — à l'état archétypal de l'*ars notoria*, ni encore moins à son état originel, qui nous demeure inconnu. On peut simplement dire qu'elle incarne la version la plus proche de l'état originel. Elle regroupe des textes qui ont puisé, à un moment donné, à une source originelle commune, mais qui en sont suffisamment distants sur le plan chronologique pour présenter chacun des spécificités qui les écartent plus ou moins de leur modèle initial supposé. Du point de vue de leurs adeptes, ces différents traités étaient tous censés incarner la forme unique et pure de la Révélation divine de l'*ars notoria*, mais leur caractère sacré n'a pas empêché que l'on procède, copie après copie, à des ajustements personnels qui ont fait éclater une tradition initiale dont nous percevons mal les contours dans le détail. Chacun de ces traités du XIIIe siècle (mais c'est tout aussi vrai pour les suivants) est porteur de variantes — que ce soit au niveau du texte lui-même ou au niveau plus global de la disposition des paragraphes — qui le différencient de ceux qui, chronologiquement, le précèdent ou le suivent. Du coup, il apparaît bien difficile, dans la grande majorité des cas, d'établir des liens de filiation directe entre tous ces traités qui appartiennent pourtant, de manière globale, à la même famille. Les représentants de cette version A de l'art notoire, qu'ils datent du XIIIe siècle ou qu'ils soient plus tardifs, restent largement pour nous des électrons libres qu'il est difficile de replacer dans une

évolution d'ensemble. D'autres textes, véhiculés par des manuscrits qui sont aujourd'hui perdus, ont existé et ont fait le lien entre eux. Nous allons essayer d'en rendre compte au mieux, en évitant autant que possible de « créer » à outrance des manuscrits perdus.

Devant cet éclatement au sein de ce qui reste malgré tout une même tradition et afin d'avoir une idée claire des points communs et des différences qui individualisent les exemplaires retrouvés, il nous a semblé utile de faire précéder notre commentaire d'un tableau présentant la manière dont texte et figures s'ordonnent, d'une part dans chaque manuscrit pris individuellement, et d'autre part à l'échelle de la famille manuscrite. Couplé à notre travail éditorial qui facilite la comparaison des variantes à une échelle très réduite, ce tableau-synthèse nous permet de réaliser une analyse interne des traités à trois niveaux différents.

Pour nous simplifier la tâche, nous avons adopté, dans ce cas et dans les suivants, la numérotation des paragraphes retenue dans nos éditions. Il est ainsi facile d'établir des correspondances entre nos trois échelles d'analyse. Cette numérotation éditoriale correspond bien entendu, autant que possible, aux divisions adoptées par les copistes eux-mêmes ; mais il convient de garder à l'esprit qu'un scribe a pu, de manière ponctuelle, adopter une division capitulaire légèrement différente dont nous n'avons pu toujours rendre compte. L'important, d'un point de vue méthodologique, était de parvenir à définir une base commune à tous les traités conservés, en adoptant un découpage représentatif, afin de pouvoir retracer de la manière la plus claire possible l'évolution de l'*ars notoria*.

Dans le souci de faciliter la lecture de ce tableau et des suivants, nous avons essayé, autant que faire ce pouvait, de ne pas trop en densifier le contenu : aussi toute cellule laissée vierge signifie que l'exemplaire pris en considération omet, soit momentanément, soit définitivement, tel ou tel paragraphe ; cette signalétique permet en outre de respecter le caractère unique de chacun de nos textes, en évitant de le faire entrer coûte que coûte dans une norme préétablie qui est, il faut bien l'avouer, bien difficile, voire impossible, à définir dans le détail.

Voici donc le tableau qui dévoile la structure interne des cinq meilleurs manuscrits d'art notoire du XIIIe siècle, qui appartiennent tous à la version A. Le manuscrit de Londres Sloane 1712 (= L1), bien qu'il ne soit pas le plus ancien de ces cinq exemplaires, nous a servi d'étalon pour le réaliser. Nous reviendrons sur les raisons qui ont déterminé ce choix par la suite.

- Tableau 6 : Répartition des paragraphes et des figures dans la version A (manuscrits du XIIIe siècle)

Paragraphes	**L1**	**Y1**	**E1**	**T1**	**P1**
				Prima nota gramatice facultatis : fol. 1r	
				Noms angéliques de la fig. précédente : fol. 1va-2rb	
				1ère fig. grammaire : fol. 2v	
				2e fig. gram. : fol. 3r	
				§ 135 + Var. a + § 133, 134, 130 : fol. 3va-b	
				Var. b + § 133, 136 + Var. c : fol. 4ra-b	
				Secunda nota artis gramatice facultatis : fol. 4v	
				Noms angéliques de la fig. précédente : fol. 5ra-vb	
				Nota per quam totius gramatice facultatis notitia habetur : fol. 6r	
				Blanc : fol. 6v	
				1a fig. dialetice facultatis : fol. 7r	
				2e fig. dial. : fol. 7v	
§ 1	Fol. 1ra	Fol. 1ra	Fol. 49ra		Fol. 1ra
§ 2 à 5	Fol. 1ra-b	Fol. 1ra	Fol. 49ra-b	Fol. 8ra	Fol. 1ra-b
				Alpha et omega + Var. d (cf. glose Version B) : fol. 8ra-b	
§ 6 à 8	Fol. 1rb	Fol. 1ra-b	Fol. 49rb-va	Fol. 8rb-va	Fol. 1rb
					Alpha et omega : fol. 1rb
§ 9 à 34	Fol. 1rv-4ra	Fol. 1rb-3ra	Fol. 49va-52va	Fol. 8va-11ra	Fol. 1rb-3rb
§ 35	Fol. 4ra	Fol. 3ra	Fol. 52va	§ 36 : fol. 11ra	Fol. 3rb
§ 36	Fol. 4ra-b	Fol. 3ra-b	Fol. 52va-b	§ 35 : fol. 11ra-b	Fol. 3rb-va
§ 37 à 43	Fol. 4rb-vb	Fol. 3rb-va	Fol. 52vb-53rb	Fol. 11rb-vb	Fol. 3va-b
§ 44	Fol. 4vb	Fol. 3va	Fol. 53rb-va	§ 46 : fol. 11vb	Fol. 3vb-4ra
§ 45	Fol. 4vb	Fol. 3va-b	Fol. 53va	§ 47 : fol. 11vb	Fol. 4ra
§ 46	Fol. 4vb	Fol. 3vb	Fol. 53va	§ 44 : fol. 11vb	Fol. 4ra
§ 47	Fol. 4vb	Fol. 3vb	Fol. 53va	§ 45 : fol. 11vb	Fol. 4ra
§ 48 à 69	Fol. 4vb-6vb	Fol. 3vb-5ra	Fol. 53va - 55va	Fol. 11vb-13vb	Fol. 4ra-5rb
				§ 82 : fol. 13vb	
§ 70 à 79	Fol. 6vb-8ra	Fol. 5ra-6ra	Fol. 55va-57ra	Fol. 13vb-15ra	Fol. 5rb-6rb
			§ 131 : fol. 57ra		
			§ 132 : fol. 57ra-b		
			Fin du § 79 : fol. 57rb		
§ 80 à 81	Fol. 8ra-b	Fol. 6ra	Fol. 57rb-va	Fol. 15ra	Fol. 6rb
				§ 131 : fol. 15ra-b	
				§ 132 : fol. 15rb + Var. e	
§ 82	Fol. 8rb	Fol. 6ra	Fol. 57va	Voir ci-dessus	Fol. 6rb
§ 83 à 89	Fol. 8rb-vb	Fol. 6ra-va	Fol. 57va-58ra	Fol. 15rb-vb	Fol. 6rb-vb
				Nota logice siue dialetice facultatis : fol. 16r	
				Fig. géom. : fol. 16v	
				Nota artis eiusdem facultatis : fol. 17r	
				1ère fig. réthorique : fol. 17v	

				2e fig. rhét. : fol. 18r	
				3e fig. rhét. : fol. 18v	
				4e fig. rhét. : fol. 19r	
				Nota rectorice facultatis : fol. 19v	
				4e fig. rhét. ou fig. géom. (?) : fol. 20r	
				Fig. et demi arithm. : fol. 20v	
				Nota arismetice facultatis : fol. 21r	
				5e fig. théologie (?) : fol. 21v	
				1a nota scientie medicinalis: fol. 22r	
				Nota pronosticationis boni et mali : fol. 22v	
				Var. : fol. 23ra-b	
				Secunda nota scientie medicin. : fol. 23v	
§ 90 à 96	Fol. 8vb-9rb	Fol. 6va-b	Fol. 58ra-va	Fol. 24ra-b	Fol. 6vb-7ra
				§ 98 : fol. 24rb-va	
§ 97	Fol. 9rb	Fol. 6vb-7ra	Fol. 58va-b	Fol. 24va-b	Fol. 7ra
§ 98	Fol. 9rb-va	Fol. 7ra	Fol. 58vb	Voir ci-dessus	Fol. 7ra-b
§ 99 à 127i	Fol. 9va-14rb	Fol. 7ra-10rb	Fol. 58vb-64ra	Fol. 24vb-30ra	Fol. 7rb-10rb
§ 128	Fol. 14rb	1ère fig. grammaire : fol. 10v		Fol. 30ra	Fol. 10rb
§ 129 + 1ère fig. grammaire	Fol. 14v	2e fig. gram. : fol. 11r		§ 127 (doublon) : fol. 30ra	§ 129 : fol. 10rb
2e fig. gram.	Fol. 15r	3e fig. gram. : fol. 11v			
§ 130 + 3e fig. gram.	Fol. 15v				§ 130 : fol. 10rb
§ 131	Fol. 16ra	Fol. 11va	Fol. 64ra		
§ 132	Fol. 16ra	Fol. 11va-12ra	Fol. 64ra-b		
§ 133	Fol. 16ra-b	Fol. 12ra-b	Fol. 64rb-va		
§ 134	Fol. 16rb	Fol. 12rb			
§ 135 + 1ère fig. dialectique	Fol. 16v	1ère fig. dialectique : fol. 12r			§ 135 : fol. 10rb-va
§136	Fol. 17ra-b	Fol. 12va-b			
§ 137	Fol. 17rb				§ 137 : fol. 10va
2e fig. dial.	Fol. 17v	Fol. 12v			
§ 138 + 1ère fig. rhétorique	Fol. 18r	1ère fig. rhétorique : fol. 13r			§ 138 : fol. 10va
§ 139 et § 140 + 2e fig. rhét.	Fol. 18va	2e fig. rhét. : fol. 13v			§ 139 : fol. 10va
§ 141 + 3e fig. rhét.	Fol. 18vb	3e fig. rhét. : fol. 13v			§ 141 : fol. 10va
§ 142 + 4e fig. rhét.	Fol. 19ra	4e fig. rhét. : fol. 14r			§ 142 : fol. 10va
§ 143 + fig. géométrie	Fol. 19rb	Fig. géom. : fol. 14r			
§ 144 + fig. arithmétique	Fol. 19v	1ère fig. arithm. : fol. 14v			§ 144 : fol. 10va
§ 145 + demi fig. arithm.	Fol. 19v	Demi fig. arithm. : fol. 14v			§ 145 : fol. 10va-b
§ 146 + 1ère fig. philo.	Fol. 19v	1ère fig. philo. : fol. 14v			§ 143 : fol. 10vb
2e fig. philo.	Fol. 19v	2e, 3e et 4e fig. philo. : fol. 15r			*Adoro te, rex et Deus meus* : fol. 10vb
3e, 4e, 5e, 6e et 7e fig. philo.	Fol. 20r	5e et 6e fig. philo. : fol. 15v			Var. : fol. 10vb-11ra
1ère, 2e, 3e, 4e et 5e fig. générales + fig. musique + fig. médecine + *fig. reprehensionis et taciturnitatis* + *fig. ad omnes exceptivas*	Fol. 20v	7e fig. philo + 1ère, 2e, 3e et 4e fig. générales : fol. 16r			
Nota de mirabilibus + *fig. iustitie, pacis et timoris* + 1ère fig.	Fol. 21r	5e fig. générale + fig. musique + fig. médecine + *fig.*			

théologie		*reprehensionis et taciturnitatis* + *fig. ad omnes exceptivas* + *fig. de mirabilibus* + *fig. iustitie, pacis et timoris* + 1ère fig. philo. : fol. 16v			
2e, 3e et 4e fig. théol.	Fol. 21v	Fol. 17r			
5e fig. théol.	Fol. 22r	Fol. 17v			
§ 147	Fol. 22va-b	§ 128 : fol. 18ra		Fol. 30ra-va	Fol. 11ra
		§ 129 : fol. 18ra		D'une main plus tardive : § 129, fol. 31r	
		§ 130 : fol. 18ra		§ 130 : fol. 31r	§ 131 à 134 : fol. 11ra-va
		§ 135 : fol. 18ra		§ 135 : fol. 31r	
		§ 137 : fol. 18ra-b		§ 137 : fol. 31r	
		§ 138 : fol. 18rb		§ 138 : fol. 31r-v	
		§ 139 : fol. 18rb		§ 139 : fol. 31v	
		§ 141 : fol. 18rb		§ 141 : fol. 31v	
		§ 142 : fol. 18rb		§ 142 : fol. 31v	
		§ 144 : fol. 18rb-va		§ 144 : fol. 31v	
		§ 145 : fol. 18va		§ 145 : fol. 31v	
		§ 143 : fol. 18va			
		§ 146 : fol. 18va			
		Adoro te, rex meus et Dominus meus : fol. 18va-b			
					Fig. incomplète : fol. 11v
					Fig. de toute la gram. (= 1ère fig. en cercles) : fol. 12r
					Prima nota gram. (= 2e fig.) : fol. 12v
					Secunda nota gram. (= 3e fig.) : fol. 13r
					Nota tertia gram. (= fig. *Opus operum* L1 T1) : fol. 13v
					1ère fig. dialectique + § 136a : fol. 14r
					Nota logice seu dyaletice facultatis (= fig. *Opus operum* L1 T1) + § 136b : fol. 14v
					2e fig. dialectique : fol. 15r
					1ère fig. rhétorique : fol. 15v
					2e et 3e fig. rhét. : fol. 16r
					Nota rethorice facultatis (= fig. *Opus operum* L1 T1) : fol. 16v
					5e et 6e fig. philo. + 5e fig. générale : fol. 17r
					Var. b (= T1 fol. 4ra) : fol. 17va
					§ 133 (doublon) : fol. 17va
					§ 136 : fol. 17va-b
					Var. c (= T1 fol. 4rb) : fol. 17vb
					Var. a (= T1 fol. 3va) : fol. 17vb
					§ 133 et 134 partiel. (doublons) : fol. 17vb
					Fig. et demi arithm. + 1ère fig. philo. : fol.

					18r
					2e, 3e et 4e fig. philo. : fol. 18v
					5e et 6e fig. philo. (doublon fol. 17r) : fol. 19r
					7e fig. philo. + 1ere, 2e, 3e et 4e fig. générale : fol. 19v
					5e fig. générale (doublon fol. 17r) + fig. musique + *fig. reprehens. Et taciturnitatis* + fig. médecine + *fig. ad omnes exceptivas* : fol. 20r
					Fig. de mirab. + *fig. iustitie, pacis et timoris* + 1ère fig. théologie : fol. 20v
					2e, 3e et 4e fig. théol. : fol. 21r
					5e fig. théol. : fol. 21v
					2e fig. rhét. (incomplète + doublon fol. 16r) : fol. 22r
Opus operum (avec figures)	Fol. 22vb-36rb				
Fig. de toute la grammmaire (= T1 fol. 6r)	Fol. 36rb				
Nota loice siue dialetice facultatis + *Nota rethorice facultatis* + *Fig. arithm.*	Fol. 36v				
Nota geometrie + Fig. astronomie / astrol.	Fol. 37r				

À l'aide de cet outil comparatif, nous pouvons désormais aborder plus aisément la description de ces cinq manuscrits du XIIIe siècle et tenter de mettre à jour leurs interconnexions.

2.3.1.1. Ms Yale University Library 1 (= Y1)

a) Description codicologique

Les deux plus vieux traité d'*ars notoria* que nous ayons retrouvés à ce jour — datables de la première moitié du XIIIe siècle, sans doute aux alentours des années 1220-1230 — sont tous les deux d'origine nord-italienne, et plus précisément de provenance bolonaise[19]. Le plus complet est conservé dans un manuscrit de la Bibliothèque

[19] Nous avons bénéficieé très largement pour réaliser ces chapitres codicologiques de la science de Mme Patricia Stirnemann, qui nous a aidé à déterminer l'origine de nos manuscrits les plus représentatifs par l'analyse de leur écriture et de leur iconographie. La plupart des renseignements de cet ordre énoncés par la

universitaire de Yale aux États-Unis (Ms. Yale 1 = Y1) ; il fait partie de l'abondante collection privée de Paul et Mary Mellon[20]. Il est de dimension réduite (259 x 165 mm), et constitué à l'origine de vingt feuillets en parchemin de qualité ordinaire (il comporte ici ou là quelques trous et des coins écornés), mais les deux derniers, restés vraisemblablement vierges, ont été coupés. La mise en page, sur deux colonnes (203 x 133 mm) de 46 lignes chacune, délimitées par une réglure et une piqûre encore nettement visibles, est très soignée[21].

L'écriture, petite, très régulière et arrondie, correspond tout à fait au type d'écriture en vogue à Bologne dans la première moitié du XIIIe siècle. Diverses spécificités paléographiques prouvent son origine émilienne[22]. L'ensemble du traité est l'œuvre d'une seule et même main, excepté le bref récapitulatif des figures au bas du fol. 10rb, qui est un ajout dû à une seconde main peut-être contemporaine. Apparaissent aussi, de manière très épisodique, dans certains espaces laissés originellement vierges au cœur du texte et dans les marges, quelques additions qui sont l'œuvre d'une troisième main cursive, visiblement plus tardive (fin XIIIe-début XIVe ?), sans doute celle d'un lecteur qui disposait, pour effectuer ses quelques corrections, d'autres traités d'art notoire. La couleur de l'encre utilisée pour le corps du texte est brune. Le texte est rubriqué ; pour les lettres capitales alternent le rouge, le bleu ou le vert ; quant à l'initiale de l'incipit (fol. 1ra), de large dimension, elle est ornée de rouge et de bleu et rehaussée d'un liséré vert. La reliure est constituée d'un morceau de vieux parchemin réemployé, plissé et comportant quelques déchirures. L'état général de conservation du manuscrit est très bon.

b) Texte

Le contenu du traité correspond de manière presque idéale à l'architecture-type des traités d'*ars notoria* du XIIIe siècle : les *Flores aurei* commencent au fol. 1ra par un

---

suite sont donc le fruit de ses analyses avisées, des analyses qui ont, selon les cas, infirmé ou confirmé nos premières impressions. Nous tenons à remercier aussi M. Denis Muzerelle, de l'I.R.H.T., qui a eu la gentillesse d'apporter quelques compléments d'information déterminants.

[20] *Alchemy and the Occult. A Catalogue of Books and Manuscripts from the Collection of Paul and Mary Mellon given to Yale University Library*, vol. III (1225-1671), compiled by L.C. Witten and R. Pachella, with an introduction by P. Kibre, New Haven (Yale University Library), 1977, p. 2-6. Ce manuscrit n'était pas mentionné dans la liste établie par Thorndike, t. II, p. 279-289. Nous remercions M. Gérard Defaux, professeur de lettres à l'Université Johns Hopkins de Baltimore, de nous avoir aidé à nous procurer une reproduction microfilmée de cet exemplaire.

[21] Cf. planche n° I. Ms Yale 1, fol. 1r.

[22] Par exemple, la haste horizontalement barrée du *q* qui sert à l'abréviation de *qui[-bus]* (§ 2, fol. 1ra) est typique des manuscrits italiens de cette période ; il en est de même de la haste « fourchue » (dans leur partie supérieure) des lettres majuscules *H* et *N*, et de la forme en cœur de l'initiale *D* (fol. 6ra).

incipit relativement conventionnel[23], et s'achèvent au fol. 7vb (§ 109). Succèdent à cette première partie l'*Ars nova* (fol. 7vb-9va), les *Novem termini* (fol. 9va-10rb), les figures (fol. 10v-17v) et la quatrième partie consacrée au mode d'emploi de celles-ci (§ 128 à 146, fol. 18ra-18vb). Seul manque le paragraphe 147 — que nous retrouvons par ailleurs dans L1, T1 et P1 — consacré aux prescriptions astrologiques à respecter lors de l'inspection des figures. Cette lacune est importante ; mais elle ne signifie pas à notre sens que le texte de ce manuscrit est incomplet. Il est en effet plus probable que ce chapitre 147 soit un ajout postérieur à la strate textuelle qu'incarne l'exemplaire de Yale.

La copie du texte a été réalisée avec un soin extrême. Les abréviations sont peu nombreuses, ce qui rend le texte très lisible. Les corrections du scribe principal sont relativement rares. En cas d'erreur, il souligne souvent le mot incriminé avec des pointillés et le fait suivre immédiatement de la bonne leçon, ce qui suppose que notre homme s'est rendu compte d'un certain nombre de ses fautes au moment même où il réalisait sa copie[24]. Il corrige aussi un certain nombre de ses oublis par des annotations interlinéaires[25]. Ces corrections et d'autres qui concernent parfois uniquement une simple voyelle[26] montrent que le réalisateur de ce manuscrit a utilisé un modèle qu'il a essayé de suivre à la lettre, jusqu'à faire preuve d'une minutie qui était du reste en théorie nécessaire pour sauvegarder la *virtus verborum* de l'Art[27]. Cela ne l'a pas empêché toutefois d'omettre la majeure partie du paragraphe 18[28], oubli corrigé en marge par la troisième main précédemment évoquée. Cette dernière intervient encore de nombreuses fois, dans la marge ou dans les interlignes, pour pallier des omissions moins conséquentes[29] (par

[23] § 1 : « Incipit prohemium siue exceptiones quas magnus Appollonius *Flores aureos* ad eruditionem et coniunctionem omnium scientiarum et naturalium artium generaliter, memoriter, competenter appellauit. Hoc Salomonis, Machine et Euclidii auctoritate maxima compositum et probatum est. Ecce incipit *liber diuine sapientie*, que data est ab angelo sapientissimo Salomoni. » Cette dernière dénomination de l'Art — *Livre de la sagesse divine* — est particulière à Y1.

[24] Par exemple, fol. 3vb, § 48.

[25] Fol. 2ra, § 21 : *tamen orationes* ; fol. 3rb, § 40 : *ter*.

[26] Par exemple, au fol. 1vb, à la fin de l'oraison *Rasay, Lemat* (§ 16), le scribe écrit une première fois le nom *Usion*, mais le corrige en *Usyon*, en ajoutant seulement le *y* au-dessus du *i*. Il tient vraisemblablement à respecter strictement l'orthographe de son modèle pour sauvegarder la vertu d'un texte issu d'une révélation et qui doit donc rester inchangé. Idem fol. 2ra à deux reprises, § 22 : *Salachen* au lieu du *Salachan* initial, puis *Besepha* au lieu de *Besapha*. Les exemples de ce type pourraient être multipliés.

[27] Sur le pouvoir du langage dans l'art notoire, cf. J. Véronèse, « Magic, Theurgy, and Spirituality in the Ritual of the *Ars Notoria* », à paraître dans C. Fanger (éd.), *Mystical Technologies in the Middle Ages and Renaissance*, Pennsylvania State University Press ; Id., « Les anges dans l'*ars notoria*… », *AMMA*, p. 838-849 ; J.-P. Boudet et J. Véronèse, « Le secret… », *op. cit.* Cf. *infra*, IIe partie, ch. 3.3.

[28] Cf. Éd. *Ars notoria*, version A, § 18, app. crit., note o.

[29] Y1, fol. 2ra, § 19 : *bis* ; fol. 2vb, § 31 : *subtilitate* ; fol. 3rb, § 36 : *quod est benedictum in secula* ; fol. 3rb, § 39 : *artis quod inspirauit michi ut sic disputarem de omni ligno Libani* ; fol. 3va, § 40 : *dixeris*.

exemple fol. 3rb, § 39, pour compléter une citation biblique) ou pour modifier une leçon manifestement erronée[30]. Ce correcteur avait à coup sûr sous la main un autre manuscrit.

Nous pouvons même supposer qu'il avait un deuxième exemplaire à sa disposition. En effet, au pied du feuillet 1v apparaît une brève mention de sa main qui avertit le lecteur que l'ouvrage avec lequel il corrige Y1 est ponctuellement défectueux ou illisible : *Ab primo signo .A. usque ad .B. totum deficit in alio libro*[31]. Le signe .A. en question apparaît dans le texte au cœur du paragraphe 17 (juste après *[…] nec datur homini loqui*, fol. 1va), tandis le signe .B. se trouve au fol. 2vb, au sein du paragraphe 31 (après *[…] in qua re mirabile est*). Or, la plus grosse omission qu'il corrige, nous l'avons dit, concerne le paragraphe 18, situé en plein cœur de la zone censée être défectueuse. Le correcteur disposait donc d'un second ouvrage plus complet que cet *autre* livre qui, à cet endroit, ne lui était d'aucun secours. Les corrections qu'il propose confirment du reste que celles-ci émanent de deux traités différents : certaines en effet sont en tout point fidèles à la leçon ultérieure du manuscrit Sloane 1712 (= L1), comme, par exemple, au paragraphe 15[32] et aux paragraphes 127a et 127b[33], tandis que d'autres s'en éloignent ostensiblement, par exemple au paragraphe 39, où le correcteur suit une leçon fidèle à celle du manuscrit d'Erfurt Quarto 380 (= E1), à savoir notre manuscrit probablement le plus ancien mais malheureusement incomplet[34]. Ce manuscrit de Yale a donc circulé pendant un certain temps dans un milieu où il était possible de se procurer des versions de notre texte qui portaient certaines des particularités présentes dans les autres manuscrits du XIIIe siècle qui nous sont parvenus. Ce troisième individu ajoute également en marge des

[30] Y1, fol. 2vb, § 31 : *generale proemium* au lieu de *gerontale proemium*.

[31] Le catalogue attribue cet ajout à une main contemporaine, sans l'identifier à celle du copiste du traité, ni à celle du correcteur postérieur. Il en conclut que le scribe disposait d'un modèle pour réaliser son travail et qu'il n'était donc pas l'auteur de l'art notoire. Il semble toutefois qu'il s'agit de la main du correcteur ultérieur, ce qui ne remet pas en cause fondamentalement la première thèse, mais en modifie la perspective. Par ailleurs, l'auteur du catalogue avoue n'avoir pas retrouvé la signe .B. alors qu'il apparaît bel et bien deux folios plus loin.

[32] Le correcteur donne en marge la leçon *et renovatis* comme dans L1, tandis que Y1 et E1 proposent *et revelatis*. Cf. Éd. *Ars notoria*, version A, § 15, app. crit., note y.

[33] Y1, fol. 9vb, § 127a : *Genealogon* au lieu de *Menelogon* ; au fol. 9vb, § 127b : *Agenos* au lieu de *Egemos*.

[34] Le correcteur complète une citation biblique tronquée aussi bien dans L1 que dans Y1, en suivant une leçon identique à celle donnée par E1 et différente de celle donnée par T1. Cf. Éd. *Ars notoria*, version A, § 39. Cela ne signifie pas pour autant qu'il suit ponctuellement un ms en tout point identique à E1, voire même à L1 : ainsi, au début du § 127f, le correcteur corrige une omission en suivant une leçon qui ne correspond exactement à aucun des mss du XIIIe siècle qui nous sont parvenus. Cf. Éd. *Ars notoria*, version A, § 127f, app. crit., note c.

récapitulatifs, destinés sans doute à faciliter la lecture (ou la relecture) et à mieux individualiser les différentes étapes du rituel[35].

En définitive, tous les types d'erreurs que nous avons recensées, classiques chez un copiste, montrent que Y1 n'est pas ce manuscrit originel tant recherché.

c) Iconographie

L'ouvrage comprend aussi de nombreuses figures, présentes des fol. 10v à 17v, exécutées avec soin à l'encre rouge. Certaines, comme la première figure de la grammaire[36], ont été tracées au compas, et sont l'œuvre d'un dessinateur à la dextérité peu commune. Prières latines et noms d'anges ont été reproduits dans et autour des *note*. Un court sommaire, rédigé par la seconde main évoquée plus haut et présent uniquement dans ce manuscrit, en livre imparfaitement la substance (fol. 10rb-10v, après le paragraphe 127) :

> « Quinque sunt generales figure. Septem sunt philosophie. Tres gramatice. Due dialetice. Quattuor rethorice. Quinque theologie. Una musice. Una reprehensionis et taciturnitatis. Una ad exceptiuas. Una de mirabilibus. Una iustitie, pacis et timoris. Una inexplicabilis hominibus et ita sunt in summa .xxxij. »

Ce second scribe a oublié au passage rien moins que la figure de la médecine, la figure et demi de l'arithmétique[37] et celle de la géométrie. Le total des figures ne se monte donc pas à trente-deux, mais à trente-cinq (en fait 34 et demi, car l'arithmétique comprend une « demi-figure »), ce qui est le nombre normal pour un traité qui s'inscrit dans la lignée originelle. Le manuscrit de Yale est, il convient de le noter, le seul de nos manuscrits du XIIIe siècle, avec l'exemplaire de Londres (= L1), à nous être parvenu complet sur le plan iconographique.

La discipline la mieux représentée est la philosophie (dont il est dit qu'elle comprend sous son nom d'autres arts, sans plus de précisions), qui, avec sept figures, arrivent nettement devant la théologie (cinq figures). Le fait le plus remarquable est l'absence de figures consacrées à l'*astronomia*. Celle-ci s'explique d'autant moins facilement que le *magister artium* qui s'adresse au lecteur à la première personne se pose

[35] Par exemple, au fol. 7rb, il récapitule l'ordre des oraisons données précédemment dans le texte par le premier scribe, à savoir les § 90, 92, 94, 96, 98, 99 et 100.

[36] Cf. planche n° II. Ms Yale 1, fol. 10v.

d'emblée comme un spécialiste de cette discipline du *quadrivium*[38]. Il y a donc à ce niveau une distorsion manifeste entre les intentions que le maître anonyme affiche et leur traduction dans les faits, à laquelle nous apporterons ultérieurement des éléments de réponse. Peut-être sous-entend-il que l'astronomie-astrologie, qui pouvait être considérée comme la discipline reine des arts libéraux, est comprise dans la philosophie, ce qui pourrait expliquer que cette dernière discipline se voit attribuer sept *note*, chiffre qui renvoie peut-être symboliquement aux arts libéraux. En tout cas, aucun des traités qui revêtent la forme la plus classique de la tradition A (par exemple L1 et même, plus tardivement, R1), ne propose de figures dédiées à l'*astronomia* ; ce n'est qu'à la suite de la nouvelle section intitulée *Opus operum*, jointe à certains de nos traités d'*ars notoria* dans le courant du XIIIe siècle, puis dans les manuscrits qui véhiculent la version glosée (B, XIVe s.), que cette *ars* se voit explicitement dotée de figures.

Au total, le traité Y1 présente bien toutes les caractéristiques d'un exemplaire représentatif de la version A, même s'il n'est lui-même qu'une copie d'un modèle plus ancien. En dépit de son ancienneté et de sa qualité, nous ne l'avons pas choisi comme manuscrit de base à notre édition de la version A. Ce choix peut paraître surprenant, mais il a été dicté par l'importance des divergences existant entre les cinq manuscrits du XIIIe siècle qui nous ont servi à réaliser notre travail éditorial. Le manuscrit de Londres Sloane 1712 (= L1), outre qu'il présente lui aussi un texte de qualité satisfaisante, se situe davantage dans une position médiane au sein de la tradition manuscrite ; son emploi comme manuscrit de base, sans dénaturer le texte, avait le gros avantage d'éviter un apparat critique d'une taille démesurée, et c'est pourquoi nous l'avons choisi.

2.3.1.2. Ms Erfurt, Amplon. Quarto 380 (= E1)

a) Description codicologique

Le second traité, lui aussi d'origine nord-italienne et plus précisément bolonaise, est aujourd'hui conservé à Erfurt dans le manuscrit Amplon. Quarto 380 (= E1)[39]. Il est daté par le catalogue de la fin du XIIIe ou du début du XIVe siècle, mais il est en fait

---

[37] Dans la version A, l'arithmétique est, curieusement, dotée d'une figure entière et d'une « demi » figure.

[38] Éd. *Ars notoria*, version A, § 2 : « Ego artium magister merito nuncupatus, cui liberalium artium natura quasi specialiter concessisse uidetur, tractaturus de cognitione astronomie siue astrologie […]. » ; cf. aussi § 13. Sur les raisons possibles de cette prégnance de l'astronomie/astrologie, cf. ch. suiv.

beaucoup plus ancien, très certainement du premier quart du XIIIe siècle. Il est même possible qu'il précède de quelques années le manuscrit de Yale précédemment évoqué, ce qui en ferait alors notre manuscrit le plus ancien. Le codex est d'une dimension comparable au précédent (232 x 160 mm), mais il a pour spécificité de n'être pas consacré uniquement à l'*ars notoria*. Notre traité n'est en effet que l'un des éléments d'une compilation composée de deux unités codicologiques à l'origine indépendantes l'une de l'autre, dont le sommaire montre tout l'intérêt que son auteur — sans doute le collectionneur du XVe siècle Amplonius Ratynck de Berka — portait aux sciences occultes[40].

Le premier ensemble codicologique comprend :

a) D'une part, un traité de géomancie (fol. 1 à 47) attribué à un certain Abdallah, fils d'Ali. Il s'agirait, selon Thérèse Charmasson[41], de la traduction latine de l'œuvre du géomancien et astrologue arabe Abdallah ben Ali ben el-Mah'fuf (mort avant 1265), qui aurait été réalisée dans la première moitié du XIVe siècle, ce qui permet de dater ce premier ensemble codicologique. Le traité d'Abdallah ne subsiste que dans un petit nombre de manuscrits[42], mais il semble avoir connu une diffusion honorable puisque des copies de cet ouvrage se trouvaient au XIVe siècle dans la grande librairie du collège de Sorbonne et dans la librairie de Charles V[43].

b) D'autre part, à la suite du traité d'Abdallah, quelques brèves notes en français à propos de figures visant à garantir certains bénéfices (grand et ferme amour, virginité et chasteté, corruption, incontinence et amour furieuses, paix et guerre, etc.) en fonction de la configuration astrale (= fol. 48r : *Notae francogallicae de figuris astrorum* ; fol. 48v blanc). Il s'agit donc de fragments de quelque ouvrage de magie astrale.

---

[39] W. Schum, *Beschreibendes Verzeichniss, op. cit.*, p. 638.

[40] La librairie tout à fait exceptionnelle de ce grand bibliophile montre toute la curiosité dont il faisait preuve en la matière. Cf. P. Lehmann, *op. cit.*, t. II, p. 20-31 où la rubrique *De mathematica* de l'inventaire de 1412 montre qu'Amplonius possédait une importante quantité d'ouvrages consacrés à la divination et à la magie. Parmi eux, il recense ainsi quatre mss contenant un traité d'*ars notoria* (n° 8, 14, 15 et 50). E1 correspond visiblement au n° 15. Cf. *supra*, tableau 2.

[41] T. Charmasson, *Recherches sur une technique divinatoire : la géomancie dans l'Occident médiéval*, Paris, 1980, p. 200 et suiv. Voir aussi R.P.A. Ziegler, « Histoire de la géomancie latine du milieu du XIIe siècle au milieu du XVIIIe siècle », dans *Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1934 pour obtenir le diplôme d'archiviste-paléographe*, Paris, École Nationale des Chartes, 1934, p. 159-170, not. p. 168 ; T. Fahd, *La divination arabe. Etudes religieuses, sociologiques et folkloriques sur le milieu natif de l'Islam*, Strasbourg, 1966, p. 201

[42] Voici la liste donnée par T. Charmasson, *op. cit.* : mss Erfurt, Amplon. 4° 380, fol. 1-47 ; Amplon. Fol. 389, fol. 56-99 ; Cassel, Astronom. Q° 16, fol. 43-75 ; Vatican, Urbin. 262, fol. 2ss.

[43] L. Delisle, *Cabinet des manuscrits, op. cit.*, t. III, p. 149, n° 737.

Le second ensemble codicologique n'est quant à lui consacré qu'à l'*ars notoria* (fol. 49ra-64va. *Ars notoria Appolonii philosophi et magi*[44]). Le titre laisse supposer que ce traité a un temps circulé seul. Cette deuxième partie de la compilation est du reste beaucoup plus ancienne que la première : elle est écrite d'une belle minuscule gothique, très régulière, plus anguleuse que l'écriture de Y1 (en raison de l'utilisation d'un calame de section plus large), mais qui a tout lieu, comme cette dernière, d'être bolonaise[45], ce qui va à l'encontre du catalogue de la bibliothèque d'Erfurt qui propose une écriture bénéventine de la fin du XIIIe siècle[46]. Nous voilà donc transportés une nouvelle fois, en ce début de XIIIe siècle, du côté de l'Italie du Nord. Autre différence avec le premier ensemble codicologique du XIVe siècle, le parchemin utilisé dans ces derniers cahiers est plus épais. Le texte a été copié sur deux cahiers de huit folios (fol. 49-56v ; 57-64v), disposé sur deux colonnes de 31 lignes chacune. La copie a été effectuée avec soin par une seule et même main. Comme dans le manuscrit de Yale, les abréviations sont peu nombreuses. Les intitulés de chapitre sont rubriqués. Comme c'est très souvent le cas, ils ont été copiés après coup et débordent souvent dans la marge, faute de place ; manquent en revanche les lettrines à chaque nouveau paragraphe, et seules les lettres d'appel destinées au préposé à la rubrication sont, dans certains cas, visibles. Les ratures sont très rares (tout comme dans Y1), et les quelques corrections apportées au texte apparaissent dans les interlignes de la main même du copiste[47]. Aucune annotation ou signalétique (manicules, etc.) n'apparaît en marge, comme si l'ouvrage n'avait jamais véritablement servi (ce qui n'est guère étonnant dans la mesure où il est incomplet).

b) Texte

De manière générale, la leçon que donne ce manuscrit est proche de celle que délivre le manuscrit de Yale (= Y1), ce qui est un indice fort leur parenté commune. Il est

[44] E1, § 1, fol. 49va : « Incipit proemium siue expositiones quas magnus Apollonius Flores aureos ad eruditionem et cognitionem omnium scientiarum et naturalium artium generaliter merito et competenter appellauit. Hoc Salomonis, Manichei et Euclidii auctoritate maxima compositum et probatum est. Ecce incipit de uerbi efficacia. »

[45] La comparaison des écritures de Y1 et E1 montre qu'elles partagent de nombreux points communs. Cf. par exemple, les lettres *r* ; *h* (avec leur haste qui descend sous la réglure) ou encore *a*. Une difficulté tient au fait que les initiales manquent dans E1, ce qui nous ôte un bon point de comparaison. Toutefois, le *O* de *Ostensio*, barré en son centre (cf. éd. A, § 6), est identique dans l'un et l'autre ms. Cf. planche n° III. Ms Erfurt Amplon. 4° 380, fol. 49r.

[46] On ne retrouve pas dans E1 les traits distinctifs de la bénéventine. Par exemple, le *a* formé par deux *c* qui se ferme et ressemble à *oc*., ou le *g* en forme de *3*. Les exemples de ce type pourraient être multipliés. Pour un aperçu des traits spécifiques à l'écriture bénéventine, cf. B. Bischoff, *Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Âge occidental*, Paris, 1993, p. 122-126.

[47] Par exemple, fol. 50ra.

en effet fréquent que les leçons de ces deux manuscrits s'accordent, notamment au niveau des listes de noms angéliques, même si cela n'a rien de systématique[48] ; toutefois, des différences notoires montrent que E1 ne dérive pas directement de Y1 ou inversement. Un court examen du paragraphe introductif est à lui seul révélateur de ces divergences, et révèle que le scribe de E1 était moins enclin à déformer les noms des autorités supposées de l'Art que ne l'était le maître d'œuvre de Y1. C'est peut être un signe de l'antériorité éventuelle de E1 sur Y1, ou du fait que son modèle était de meilleure qualité[49].

E1 se sépare aussi de Y1 par la disposition tout à fait particulière de certains paragraphes. Des chapitres 1 à 78, E1 suit la disposition commune à Y1, mais aussi à L1. Par la suite, il diverge quelque peu. Le chapitre 79 est coupé en deux par l'intrusion atypique des paragraphes 131 et 132. Du paragraphe 80 au paragraphe 127i, E1 retrouve la disposition habituelle, mais l'absence des figures induit l'absence de la plupart des oraisons qui normalement les accompagnent[50]. Sont également omis les chapitres 134 et 136 — des chapitres qui exposent la procédure rituelle — présents dans Y1. Quant à l'impasse qui est faite sur le paragraphe 147, il est impossible de savoir si elle est à mettre sur le compte du caractère incomplet de la copie, ou s'il faut l'attribuer, comme dans Y1, au fait que le modèle n'en existait pas encore en ce début de XIIIe siècle. Quoi qu'il en soit, Y1 et E1, en dépit de leurs différences, appartiennent l'un comme l'autre à la strate textuelle la plus ancienne de l'*ars notoria* qui nous soit parvenue. Enfin, le scribe de E1 copie une nouvelle fois à la fin du traité les chapitres 131 et 132 pourtant insérés une première fois dans le paragraphe 79.

Ce manuscrit d'Erfurt livre donc une version qu'il ne faut pas négliger en raison de la rareté des témoins au XIIIe siècle, mais qui est incomplète aussi bien au niveau textuel que pictural. Bien qu'appartenant à la même famille de manuscrits que l'exemplaire de Yale, ses lacunes et ses particularités l'individualisent nettement. Un manuscrit plus ancien différent du modèle utilisé pour la réalisation de Y1 a donc servi de modèle au maître d'œuvre de cette copie.

[48] Par exemple, § 16. Il donne aussi tous les deux au § 20b la même référence au *tractatus Lemogetan* quand les autres mss évoquent un *tractatus Demegeton* (L1) ou un *tractatus Lemogeton* (T1).

[49] Cf. Éd. *Ars notoria*, version A. Il montre notamment que le scribe de E1 se basait sur une version qui ne déformait pas la référence à Mani.

[50] Notamment les § 128, 129, 130, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146.

2.3.1.3. Ms Londres, British Library, Sloane 1712 (= L1)

a) Description codicologique

L'un des plus beaux spécimens du XIIIe siècle est conservé à la British Library de Londres. Il est également à placer parmi les représentants de la version A de l'*ars notoria*, bien qu'il présente des développements nouveaux, premiers signes de la transformation progressive du traité « originel ». Le manuscrit Sloane 1712[51] (= L1) est d'une dimension voisine de celle de l'exemplaire de Yale (245 x 173 mm), mais il est beaucoup plus volumineux, puisqu'il ne comprend pas moins de 37 folios (plus un folio de garde) sur parchemin. Sa reliure, d'époque moderne (plats en cuir rouge-brun), porte l'écusson doré du grand collectionneur Sir Hans Sloane (*Bibliotheca Manuscript Sloaneiana*), et il est inscrit sur la tranche : *Ars notoria Salomonis. Nova ars notoria*. La provenance de ce traité est inconnue ; mais il est très peu probable qu'il soit d'origine anglaise[52]. Aucun colophon ni ex-libris ne nous renseigne sur sa date de composition ; toutefois la fine écriture gothique qui est employée, très régulière, le place approximativement avant 1250, mais après les deux manuscrits précédents[53]. Une origine méridionale est fort probable (sans que l'on puisse être plus précis) même si elle est difficile dans ce cas à déterminer par une simple analyse paléographique car il s'agit d'une main assez personnelle (avec un certain nombre de traits italianisants[54]).

Comme dans Y1 et E1, la mise en page en deux colonnes (175 x 125 mm, avec 35 lignes par colonne) a été retenue. Réglure et piqûre sont encore perceptibles. L'encre utilisée pour la copie du texte est de couleur gris/brun. La délimitation des paragraphes est indiquée par une rubrication en rouge épisodiquement rehaussé de vert. Il ne semble pas toujours avoir été prévu initialement par le scribe, car il s'insère parfois très mal dans le texte et déborde souvent dans la marge[55]. La main qui a œuvré pour les rubriques est pourtant contemporaine, voire identique à la main principale. Il faut enfin noter que les espaces laissés vierges en tête de paragraphe pour la réalisation après coup des lettrines

---

[51] L'ancien *Catalogue of the Manuscripts preserved in the British Museum (including the collection of Sir Hans Sloane)*, vol. II, Londres, 1782, p. 880, date ce ms du XVe siècle ; mais il date incontestablement du XIIIe siècle. Cf. *Index to the Sloane Manuscripts in the British Museum*, Londres, 1904, p. 330-331 ; Thorndike, t. II, p. 282, note 1.

[52] Cf. *supra*, ch. 1.4. et *infra*. C'est aussi l'avis de F. Klaassen, « English Manuscripts of Magic, 1300-1500… », dans Fanger (1998), note 60, qui ne se base pas pourtant sur une analyse interne du traité.

[53] Cf. planche n° IV. Ms Londres Sloane 1712, fol. 1r.

[54] Par exemple, le jambage très recourbé de la lettre *h*, qui dépasse sous la réglure, est un trait paléographique italien que l'on retrouve aussi dans E1. De même, le trait horizontal au sommet des hastes des *h*, *b* et des *l*.

[55] Par exemple, au fol. 1va, § 11, la rubrique est complètement dans la marge.

sont restés vides. L'habillage du traité, comme dans l'exemplaire d'Erfurt (= E1), n'a donc pas été achevé, ce qui pose parfois des difficultés lorsque l'initiale manquante introduit une liste de noms angéliques. Il n'est pas possible non plus, en dernier recours, de se reporter à des lettres d'appel, car elles aussi sont, la plupart du temps, manquantes. Cette absence de lettrines est fréquente dans les manuscrits universitaires (nous la retrouvons par exemple dans le pourtant très soigné manuscrit BN latin 9336), car elle limite le prix des copies.

Le traité est l'œuvre d'une seule et même main, dans l'ensemble très sûre et très appliquée, comme dans les manuscrits précédents. Les corrections sont extrêmement rares, et émanent toujours de la main du scribe principal[56]. Quant aux omissions, corrigées le plus souvent en marge[57] mais aussi dans les interlignes, elles sont de caractéristiques erreurs de copie dues à l'inattention ponctuelle du scribe. On peut noter la présence d'une manicule au fol. 6r — dans la marge, face à la liste de noms angéliques qui commence par *Gemot, Geel* (§ 62) — qui est peut-être l'œuvre d'un lecteur ultérieur. Il s'agit du reste de l'unique annotation qui peut laisser penser que le traité de L1 a été lu à un quelconque moment, voire mis en pratique.

b) Texte et iconographie

La disposition du texte est très similaire à celle en usage dans Y1 : les *Flores aurei* (fol. 1ra-10va)[58] précèdent l'*Ars nova* (fol. 10va-13rb) et les *Novem termini* (fol. 13rb-14rb), tandis que les figures et la quatrième partie qui en explique l'utilisation se partagent la fin de l'ouvrage (fol. 14rb-22vb). L1 suit une disposition des chapitres globalement identique à celle de l'exemplaire de Yale (notamment des § 1 à 127i, soit tout le corps du texte), même si une répartition des figures quelque peu différente entraîne quelques inversions dans l'ordonnancement de certaines prières[59]. Au niveau de la disposition du

[56] Par exemple, fol. 2rb, § 19 : *habita* au lieu de *habitis* ; fol. 2vb, § 21: *mirabilem* au lieu de *ineuitabilem*. Le scribe souligne sa faute et donne la bonne leçon en marge ou dans l'interligne.

[57] Cf. fol. 2rb, § 18 : *hominibus* ; fol. 5ra, § 51 : *qui in Spiritu tuo omnia reformasti* ; fol. 7vb, § 78a : *Sic agendum est* ; fol. 8rb, § 83 : *et specialiter* ; fol. 8va, § 87 : *diebus* ; fol. 8vb, § 89 : *et scias* ; fol. 10rb, § 106 : *operare* ; § 107 : *dubitasti* ; § 108 : *et obseruanda. Cum de theologia uolueris operari preter illos qui tibi breuiter instituti sunt* ; fol. 10va, § 111 : *neque dies neque tempora* ; fol. 11va, § 116 : *de scripturis* ; fol. 12rb, § 120 : *ut audiam* ; fol. 16ra, § 132 : *quibus note inspiciuntur* ; fol. 17rb, § 136 : *et orationem*.

[58] L'incipit correspond à la forme la plus répandue, mais se démarque en quelques points de celui de Y1 : fol. 1ra, § 1 : « Incipit proemium siue exceptiones quas magnus Apollonius Flores aureos ad eruditionem et congnitionem omnium scientiarum et naturalium artium generaliter merito et competenter appellauit. Hoc Salomonis, Machinei et Euclidis auctoritate maxima compositum et probatum est. Ecce incipit. »

[59] Cf. tableau 5.

texte, la seule différence significative entre les deux versions est la présence dans L1 d'un paragraphe supplémentaire (§ 147) consacré aux prescriptions temporelles, qui confirme — nous y reviendrons — la postériorité de L1 par rapport à Y1. Quant au texte lui-même, il est proche de celui de Y1 (moins toutefois que E1 ne l'est de Y1), tout en gardant une individualité bien marquée. Cette leçon comporte quelques fautes et lacunes, mais elle n'est pas moins bonne que celles dispensées par les manuscrits antérieurs, et notamment Y1[60]. Enfin, il est à noter que les figures sont au complet (34 et demi) et correspondent fidèlement à la tradition en vigueur dans l'exemplaire de Yale[61]. Comme dans ce dernier manuscrit, les tracés sont faits à l'encre rouge, avec certains ajouts en bleu et vert. Des différences apparaissent uniquement dans la mise en page[62].

c) De l'apparition de l'*Opus operum* à la mise en évidence d'une filiation

Le manuscrit de Yale et celui de Londres appartiennent donc indéniablement à la même tradition manuscrite. Néanmoins, le manuscrit Sloane 1712 innove sur un point : en plus du paragraphe 147, le scribe principal a ajouté, à la suite du traité d'*ars notoria* proprement dit, une partie inédite (fol. 22vb-36rb) que nous avons appelée, pour éviter toute confusion, *Opus operum*[63]. Cet opuscule, constitué pour l'essentiel de prières latines adressées aux personnes de la Trinité et à la Vierge Marie, ainsi que de listes de noms angéliques et de *verba mistica* à réciter en suivant un rituel spécifique, est une nouveauté que nous ne retrouvons par la suite intégralement — sur le plan du texte — que dans trois autres manuscrits : le premier, du XIVe siècle, est le manuscrit Vulcanius 45 de la Bibliothèque universitaire de Leyde (= Le1) ; le second, du XIVe siècle, le manuscrit latin

[60] Prenons par exemple le § 1. L1 et Y1 comportent chacun un certain nombre d'erreurs. App. crit., note d : *congnitionem* L1, *coniunctionem* Y1 pour *cognitionem* ; note f : Y1 donne *memoriter* alors que tous les autres mss donnent *merito et* ; enfin, note g, nos deux mss déforment nettement le nom *Manichei*, en donnant *Machinei* L1 et *Machine* Y1. Autre exemple, au § 15. L1 et Y1 comportent chacun une lacune dans le lent égrenage des jours durant lesquels les oraisons doivent être prononcées. App. crit., note g : Y1 omet de mentionner le 16e jour ; note j : L1 omet de mentionner le 30e jour. Une autre différence importante concerne les listes de noms angéliques. Les variantes sont nombreuses. À noter la fantaisie orthographique du scribe de Y1 qui met des *ç* à la place des *z*.

[61] La comparaison de la 5e note de la théologie, figure dans laquelle la place laissée au dessin à main levée est prédominante, révèle l'étroite parenté des deux mss.

[62] Par exemple, L1, fol. 19r et Y1, fol. 14r : sur le même feuillet, L1 comporte à gauche la 4e figure de la rhétorique et à droite la note de la géométrie ; dans Y1, cette disposition est inversée. Idem L1, fol. 19v et Y1, fol. 14v : L1 ajoute sur le même feuillet la 2e figure de la philosophie, alors que Y1 la donne au verso (fol. 15r), etc.

[63] Cf. Éd. : § A, fol. 22vb : « In nomine sacrosancte et indiuidue Trinitatis, Patris et Filii et Spiritus Sancti. Incipit ars notoria que noua ars appellatur. Incipit opus operum, scientia scientiarum, […]. » Un peu plus loin, § E, fol. 24vb, l'ouvrage est aussi intitulé *Clavis operis magni*, la *Clef du grand œuvre*.

6842 de la Bibliothèque apostolique du Vatican (= R2)[64] ; le dernier, du XVe siècle, le manuscrit Clm 276 (= M2) conservé à Munich. Il ne semble donc avoir eu qu'un succès limité. Cela s'explique aisément : il a sans doute été perçu comme faisant double-emploi avec la tradition préexistante. Nous retrouvons également la trace de cet opuscule dans les manuscrits de l'*Ars brevis*, une forme abrégée de l'art notoire qui s'épanouit au XIVe siècle[65], dans un manuel de cristallomancie médiévale [*i.e.* divination par l'inspection d'un morceau de cristal][66], ainsi que dans une copie composite réalisée par l'astrologue anglais Simon Forman en 1601 (ms. Jones 1 d'Oxford (= O4)), preuve qu'il a tout de même très largement circulé en Europe.

Le scribe de L1 peut-il être l'auteur de ce texte supplémentaire, qui fait double emploi avec l'art notoire traditionnel ? Une telle attribution paraît pour le moins difficile, car certaines omissions, corrigées en marge, notamment au cœur des listes de noms angéliques[67], montrent que notre homme suivait un modèle. S'il est impossible de dater rigoureusement cette nouvelle section, il est toutefois clair qu'elle marque une évolution par rapport à la tradition initiée par Y1 et E1. Son existence prouve que les facultés créatrices des adeptes de l'art notoire n'ont pas toujours été bridées par le poids de la tradition et son caractère prétendument sacré. Nous reviendrons plus loin sur les raisons qui ont poussé un adepte (ou un groupe d'adeptes) à réaliser un tel opuscule, alors qu'il disposait par ailleurs d'un texte qui faisait autorité[68]. Notons simplement que la surenchère invocatoire a pu être perçue comme le gage d'une plus grande efficacité : la multiplication des noms angéliques dans la version glosée du XIVe siècle en est, plus tardivement, une autre preuve. C'est peut-être aussi en partie une motivation similaire, si l'on se situe à un stade d'élaboration antérieur, qui explique l'existence de l'*Ars nova* après les *Flores aurei*, voire celle des *Novem termini* après les deux parties précédentes, point sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

---

[64] Manuscrit dont nous devons la découverte à Benoît Grévin et dont Etienne Anheim a réalisé pour nous à Rome une description.

[65] Cf. *infra*, Ière partie, ch. 5.1.

[66] L. Bernacki et R. Ganszyniec (éd.), *Modlitewnik Wladyslawa Warnenczyka w zbiorach Bibljoteki Bodlejanskiej*, Cracovie, 1928, p. 13 et suiv. L'ouvrage est actuellement étudié par Benedek Láng à qui nous devons cette référence supplémentaire. La cristallomancie n'est pas à confondre avec la catoptromancie, soit la divination par l'inspection d'un miroir ou autre surface polie. Cf. J.-P. Boudet, « Deviner dans la lumière : note sur les conjurations pyromantiques dans un manuscrit anglais du XVe siècle », dans *Religion et mentalités au Moyen Âge. Mélanges en l'honneur d'Hervé Martin*, Rennes, 2003, p. 523-530.

[67] L1, fol. 27rb-va. On voit mal en effet, si notre scribe était le compositeur de ces listes de noms, comment il aurait pu se rendre compte de ses oublis. Il est en effet d'autant plus aisé de se perdre dans ces listes qu'elles n'ont aucune signification.

[68] Cf. *infra*, IIe partie, ch. 1.2.2.

La main à l'origine de l'*Opus operum* (dans un manuscrit antérieur perdu) ne s'est pas seulement contentée de proposer quelques nouvelles prières et de produire quelques centaines de noms angéliques et de *verba mistica* supplémentaires dans le but de satisfaire sa soif de connaissance ; elle a aussi exercé ses talents sur le terrain iconographique, puisque quelques figures inédites (fol. 36rb-37r), au tracé inspiré des réalisations antérieures[69], mettent un point final à sa composition. Cet effort a porté uniquement sur les arts traditionnels du *trivium* et du *quadrivium*. Ont été en effet réalisées : une *nota* par laquelle il est possible d'acquérir toute la grammaire (fol. 36rb : *Hec est nota per quam totius gramatice notitiam haberi potest*)[70], une figure de la dialectique, une figure de la rhétorique, une figure de l'arithmétique (fol. 36v)[71], une figure de la géométrie et une figure de l'*astronomia* (astronomie/astrologie, fol. 37r)[72]. La présence de ces figures est toutefois problématique, car à aucun moment leur « inspection » n'est prévue dans le *modus operandi* défini par le texte[73]. On peut dès lors se demander si elles ne lui ont pas été adjointes dans un deuxième temps.

Quoi qu'il en soit, deux éléments importants doivent être mis en exergue à la lecture de cette liste : d'une part, aucune figure n'est consacrée à la musique, qui est, selon la traditionnelle classification de Martianus Capella, la deuxième discipline du *quadrivium* ; et d'autre part, l'intérêt est porté exclusivement à la connaissance de matières profanes, ce qui peut nous laisser supposer que ce texte a été élaboré dans un milieu constitué majoritairement d'artiens[74]. De tels choix ne sont pas, nous allons y revenir, le simple fait du hasard.

Par ailleurs, ces quelques *note* de l'*Opus operum*, qui se retrouvent intégrées dans des versions ultérieures de l'art notoire, se révèlent être des marqueurs grâce auxquels nous pouvons suivre avec une assez grande précision les avatars de la transmission manuscrite de notre pratique dans la seconde moitié du XIIIe et dans les premières décennies du XIVe siècle. Leur présence dans L1 et dans d'autres manuscrit postérieurs nous permet d'échafauder quelques hypothèses quant à l'origine de ces manuscrits et, par

[69] Nous montrerons *infra*, IIe partie, ch. 3.4.1.2. (b), qu'il y a tout de même une évolution, ces nouvelles figures se rapprochant davantage de figures mnémotechniques.

[70] Cf. planche n° V. Ms Londres Sloane 1712, fol. 36r.

[71] Cf. planche n° VI. Ms Londres Sloane 1712, fol. 36v.

[72] Cf. planche n° VII. Ms Londres Sloane 1712, fol. 37r.

[73] Cf. *infra*, IIe partie, ch. 1.2.2.

[74] L'acquisition des arts libéraux est aussi l'objectif clairement affiché dans l'incipit. Cf. L1, fol. 22vb, § 1 : « Incipit opus operum, scientia scientiarum, eo quod in opere et in ordine ceterarum scientiarum uel artium liberalium tantam perhibetur habere efficaciam […]. »

extension, de l'*ars notoria* tout entier. Pour en rendre compte, il nous faut momentanément anticiper sur certains aspects de nos développements ultérieurs.

Les premiers copistes à avoir été influencés par ces nouvelles figures qui apparaissent dans les dernières décennies de la première moitié du XIIIe siècle sont les maîtres d'œuvre — au nombre de deux — du manuscrit de Turin E.V.13 (= T1, XIIIe s.), qui, à leur tour, ont eu recours à un modèle perdu, bien évidemment antérieur à leur copie mais probablement postérieur à L1[75]. Dans l'exemplaire de Turin, réalisé en Angleterre dans le troisième quart du XIIIe siècle sans doute à partir d'un archétype italien, nous retrouvons en effet les motifs iconographiques présents dans l'*Opus operum* de L1. Mais la disposition adoptée est très différente : d'une part, ils se retrouvent intégrés dans le corps « originel » de l'art notoire ; d'autre part, au sein de ce dernier, ils sont éparpillés aux quatre coins du traité. Ainsi, la figure de la grammaire apparaît au fol. 6r (*Hec est nota per quam totius gramatice facultatis notitia habetur*), la figure de la dialectique au fol. 16r (*Hec est nota logice siue dialetice facultatis*), la figure de la géométrie au fol. 16v (*Hec est nota geometrie*), la figure de la rhétorique au fol. 19v (*Hec est nota rectorice facultatis per quam recte dicendi rationem possumus habere*) et la figure de l'arithmétique au fol. 21r (*Hec est nota arismetice facultatis*). Seule la figure de l'*astronomia*, présente dans la version complète de l'*Opus operum* (type L1), manque à l'appel.

Quelques figures de l'*Opus operum* ont également été reproduites par le scribe du manuscrit latin 7152 de la Bibliothèque Nationale (= P1), d'origine nord-italienne et qui date approximativement, comme T1, du troisième quart du XIIIe siècle. Il reprend à son compte la figure de la grammaire (fol. 13v), la figure de la dialectique (fol. 14v), et la figure de la rhétorique » (fol. 16v). Il laisse en revanche de côté la figure de la géométrie, celle de l'arithmétique et celle de l'astronomie-astrologie.

Ces figures apparaissent enfin dans des manuscrits du XIVe siècle. Elles accompagnent, sans que cela soit surprenant, le texte de l'*Opus operum* présent dans le manuscrit de Leyde (= Le1), d'origine lombarde et qui appartient, de manière très fidèle, à une lignée dont L1 est, à l'heure actuelle, pour le XIIIe siècle, notre seul témoin[76]. Mais surtout, les nouveautés présentes dans L1 influencent les maîtres d'œuvre de la version

[75] Il y a en effet deux mains bien distinctes dans ce ms. Sur la postériorité supposée de T1 par rapport L1, cf. *infra* dans ce chapitre.

[76] Cf. *infra*, Ière partie, ch. 2.5.

glosée, qui est probablement d'origine bolonaise si l'on en croit les deux plus beaux manuscrits qui la transmettent sous des formes quelque peu différentes[77]. Contrairement aux maîtres d'œuvre des versions T1 et P1 (qui s'étaient simplement contentés d'en modifier la place), ceux de cette dernière version n'en ont pas repris les motifs tels quels : ils ont procédé à des adaptations et à des développements qui ne sont pas toujours d'une logique très assurée. Ainsi, ils ont intégré les motifs de la figure qui, dans l'*Opus operum*, octroie toute la grammaire (L1, fol. 36rb) à la partie inférieure de la première note de la dialectique[78]. De même, ils ont transposé les motifs de la figure de la rhétorique dans la troisième figure attribuée au même art dans la version B[79]. Ils ont agi de même avec la figure de la géométrie (L1, fol. 37r). Enfin, la figure de l'*astronomia* présente dans l'*Opus operum* de L1, la seule du genre au XIIIe siècle puisqu'elle n'a été reprise ni dans T1 ni dans P1 (nous la retrouvons seulement dans Le1 au XIVe siècle), est à l'origine des six figures consacrées à cette science dans la version glosée[80].

Cette influence de l'*Opus operum* sur nombre de versions ultérieures de l'*ars notoria* n'a pas concerné, il faut le noter, que l'iconographie : des extraits du texte ont en effet été retenus par les glossateurs pour nourrir leur commentaire, comme nous le verrons plus loin[81]. Il n'empêche que ces quelques figures nouvellement introduites en plein cœur du XIIIe siècle ont joué un rôle décisif dans les renouvellements successifs qui ont affecté et nourri, après cette date, la tradition textuelle et iconographique de l'*ars notoria*.

Elles prouvent surtout que L1, T1, P1, Le1 et la version glosée (très bien conservée dans Kr1 et P3) entretiennent des liens manifestes dont nous pouvons d'ores et déjà montrer certains des aspects les plus marquants. Les quatre derniers de ces ouvrages (c'est-à-dire P1, Le1, Kr1 et P3) étant tous des manuscrits originaires du nord de l'Italie[82], il apparaît à peu près certain que l'archétype qui est à l'origine de la diffusion de l'*Opus operum*, et qui peut être le modèle nécessaire à la réalisation de L1, est lui aussi d'origine nord-italienne (d'autant que la tradition la plus ancienne de l'Art nous est connue par deux manuscrits bolonais). Des liens aussi étroits et aussi exclusifs entre ces six manuscrits ne peuvent être le résultat d'une simple coïncidence. Dans la mesure où la version « originelle » (type Y1 et E1) provient du l'espace nord-italien et où se trouve, à l'autre

[77] Mss de Kremsmünster (= Kr1, 2e quart du XIVe s.) et de Paris (= P3, 2e quart du XIVe s.).
[78] Cf. planche n° VIII. Ms Paris lat. 9336, fol. 19v.
[79] Cf. planche n° IX. Ms Paris lat. 9336, fol. 23v.
[80] Cf. planche n° X. Ms Paris lat. 9336, fol. 22r. Voir *infra*, Ière partie, ch. 4.3.
[81] Cf. *infra*, Ière partie, ch. 4.2.
[82] Cf. *infra*.

bout de la chaîne, une majorité de manuscrits transalpins, il est difficile d'imaginer que l'*Opus operum* ait pu être produit ailleurs qu'en Italie et qu'une rupture géographique franche mais non définitive ait pu présider aux principales mutations de la tradition textuelle que nous étudions.

Pour le dire autrement, l'hypothèse d'un aller-retour Italie du Nord (version A mss Y1/E1)-France méridionale (version A/*Opus operum* ms L1)-Italie du Nord (version A ms P1 ; *Opus operum/*version A ms Le1 ; versions glosées mss Kr1 et P3), quoique toujours envisageable, apparaît *a priori* peu plausible. Au contraire, l'absence de ces quelques figures dans beaucoup des traités qui nous sont parvenus aux XIVe et XVe siècles tend à prouver que nous avons affaire à une tradition qui, alors qu'elle était en permanence retouchée et l'objet de nouveaux développements (des années 1240-1260 jusqu'à l'élaboration de la version glosée au début du XIVe siècle), est restée circonscrite dans un espace aux dimensions suffisamment restreintes pour que soient favorisées, sur un intervalle de quelques décennies, les contaminations dont nous venons de faire l'inventaire. Cette concentration géographique ne pouvait toutefois pas ne pas s'accompagner de quelques fuites ponctuelles vers d'autres régions comme la France (L1), l'Angleterre (T1), voire, plus tardivement, l'Europe centrale (Bohême et Autriche avec les fragments V1, Kr1 et Kr2).

D'autres indices, du reste, nous poussent à nous avancer plus loin encore sur la piste nord-italienne et plus spécifiquement bolonaise. Rappelons tout d'abord que la tradition initiale de l'Art semble bien établie en Émilie dès les premières décennies du XIIIe siècle, comme le démontrent Y1 et E1. Il y a donc de fortes chances que ce soit dans cette zone géographique circonscrite mais non close que le texte et l'iconographie de l'*ars notoria* aient subi les réélaborations révélées par notre analyse interne des manuscrits. Ensuite, il convient de prendre en compte les centres d'intérêts manifestement très ciblés du maître d'œuvre des figures de cette nouvelle strate textuelle qu'est l'*Opus operum*, qui sont autant d'indices (même minces) que nous ne saurions négliger. Ainsi, le fait que la théologie soit délaissée nous oriente *a priori* vers une localité universitaire où l'étude des arts libéraux du *trivium* et du *quadrivium* était particulièrement prisée. De ce point de vue, l'université de Bologne, la plus importante de la péninsule italienne et la mieux structurée, paraît bien placée, car ces disciplines étaient au XIIIe siècle particulièrement à l'honneur

dans le cursus de l'*universitas artistarum* de cette cité[83]. Tous les arts libéraux étaient enseignés à Bologne, avec un goût prononcé pour l'astronomie/astrologie, qui pouvait servir d'auxiliaire à l'étude et à l'exercice de la médecine[84], l'autre grande spécialité de l'université bolonaise[85] ; tous, avons-nous dit, excepté la musique[86], la seule discipline qui est omise par l'iconographe de l'*Opus operum*. Une telle coïncidence est peut-être fortuite. Néanmoins, il paraît fort probable que ces quelques figures, et par conséquent l'opuscule tout entier, ont vu le jour au sein de la faculté des arts de la cité émilienne. L'étude des arts libéraux et plus particulièrement de l'*astronomia* débouchant plus souvent à Bologne sur le droit que sur la médecine, il ne faut pas s'étonner outre mesure de l'absence d'une figure consacrée à l'art d'Hippocrate. Quant à l'intérêt nouveau dont bénéficie l'*astronomia* dans ce texte, il pourrait en outre expliquer la présence inédite, à l'extrême fin du traité d'*ars notoria*, du paragraphe 147, consacré à la détermination des moments favorables à la mise en pratique et qui fait montre d'un vocabulaire technique assez précis en la matière[87].

Nous pouvons donc ébaucher, au vu des divers éléments dont nous disposons et que nous venons de mettre bout à bout, le scénario général suivant :

a) L1 a été produit dans le sud de la France à partir d'un archétype bolonais ou nord-italien qui s'inscrivait dans la lignée de E1 et surtout de Y1, dont Le1 (XIVe s.), à peu de choses près identique, n'est qu'un surgeon tardif de provenance transalpine.

---

[83] Durant le XIIIe siècle, la théologie n'est enseignée à Bologne qu'à l'école cathédrale et chez les ordres mendiants. La faculté de théologie ne sera fondée qu'en 1364. Cf. F. Ehrle, *I piu antichi statuti della facolta teologica della Università di Bologna*, Bologne, 1932. Sur l'*Universitas artistarum* de Bologne, cf. A. Sorbelli, *Storia della Università di Bologna*, vol. I : *Il medio evo*, Bologne, 1940, ch. 4, p. 105-128 : *La scuola di arti*. Voir aussi P. Delhaye, « La place des arts libéraux dans les programmes scolaires du XIIIe siècle », dans *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge* (Acte du 4e Congrès international de philosophie médiévale, 1967), Montréal-Paris, 1969, p. 161-173, not. p. 170.

[84] P. Kibre, « Arts and Medicine in the Universities of the Later Middle Ages », dans J. Paques et J. Ijsewjn (éd.), *The Universities in the Late Middle Ages*, Louvain, p. 213-227 [réimpr. dans P. Kibre, *Studies in Medieval Science*, Londres, 1984].

[85] H. Rashdall, *The Universities in the Middle Ages*, nouv. éd. par F.M. Powicke et A.B. Emden, Oxford, 1936, t. I, p. 242 et suiv. L'astrologie pouvait être utilisée pour déterminer les jours critiques du malade et pour modifier un traitement afin qu'il réponde plus efficacement aux influences astrales, selon des formes assez rudimentaires héritées du haut Moyen Âge qui correspondent à celles en usage dans l'*ars notoria* et qui n'ont pas été totalement disqualifiée, dans leur usage médical, par l'introduction progressive d'une astrologie arabe plus complexe. Cf. V.I.J. Flint, « The Transmission of Astrology in the Early Middle Ages », *Viator*, 21 (1990), p. 1-27 qui surestime, selon J.-P. Boudet, *Le* Recueil, *op. cit.*, t. II, p. 22, note 46, le statut de l'astrologie du haut Moyen Âge dans le monde occidental. Sur la relation entre l'astrologie et la médecine scolastique, voir la mise au point de Weill-Parot, p. 443-449, réalisée principalement à l'aide des travaux de Danielle Jacquart.

[86] N.G. Siraisi, *Taddeo Alderotti and His Pupils*, *op. cit.*, p. 7 ; P. Delhaye, *op. cit.*, p. 170.

[87] Cf. *infra*, IIe partie, ch. 3.2.

b) La version L1 a eu par la suite, dans la première moitié du XIVe siècle, une influence manifeste sur les maîtres d'œuvre de la version glosée (B), qui vont reprendre à leur compte une partie du chapitre 147, doter l'*astronomia* de six figures en reprenant le motif proposé par le « figurateur » de l'*Opus operum*, et faire montre en outre d'un intérêt inédit pour les deux autres grandes spécialités bolonaises que sont le droit civil et le droit canon[88].

c) Quant au manuscrit de Turin (T1), qui jouit (au côté de P1), d'une position intermédiaire entre L1 et la version glosée, il n'a pu directement faire partie, en raison de son origine anglaise, de la même sphère d'influence. Toutefois, l'influence d'un archétype italien — nécessaire dans la chaîne manuscrite exclusivement italienne dont nous percevons désormais un peu mieux les contours — est quasi certaine. D'une part, ses maîtres d'œuvre reproduisent les figures présentes dans l'*Opus operum*, ce qui signifie qu'ils en ont eu connaissance d'une manière ou d'une autre et, donc, qu'ils ont certainement eu des contacts avec l'Italie. D'autre part, ils portent un intérêt tout particulier à la science médicale qui est sans doute moins de leur fait que de celui du maître d'œuvre de l'archétype qu'ils ont copié : les études en médecine sont, avec le droit, l'un des points forts de l'université de Bologne[89], tandis que l'université d'Oxford n'est pas des plus réputées en la matière au milieu du XIIIe siècle ; ce manuscrit gratifie l'art médical de deux figures inédites qui sont les seules (avec l'une des figures de la grammaire, fol. 2v) à ne pas présenter les traits picturaux typiquement anglais qui caractérisent les autres figures : il est donc fort probable qu'elles renvoient au modèle initial que ses réalisateurs avaient sous les yeux, et qui correspondait aux formes picturalement plus dépouillées des manuscrits italiens antérieurs ; que l'archétype de T1 plus que T1 lui-même ait été élaboré dans un milieu de *medici* est confirmé, d'une part, par la présence, au cœur du traité, d'une *Sphère de Petosiris*, procédé divinatoire d'origine grecque destiné à déterminer le sort d'un malade, et, d'autre part, par un extrait de lettre

[88] Cf. *infra*, Ière partie, ch. 4.3.

[89] H. Rashdall, *op. cit.*, t. I, p. 235-237 ; V.L. Bullough, *The Development of Medicine as a Profession. The Contribution of the Medieval University to Modern Medicine*, Bâle-New Yord, 1966, p. 60-68 ; N.G. Siraisi, *Medieval and Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice*, Chicago, 1990, p. 48-77 ; D. Jacquart, « La scolastique médicale », dans *Histoire de la pensée médicale en Occident*, t. I : *Antiquité et Moyen Âge*, ss. dir. M.D. Grmek, 1993 (1955 éd. fr.), p. 175-210, not. p. 186-189. Le *studium generale* de Bologne va jouir rapidement au XIIIe siècle d'une grande réputation dans ce domaine, alors que l'université de Salerne est en déclin. Les débuts de la Faculté de médecine restent toutefois obscurs : des noms de *physici* présents dans cette ville sont connus avant 1200, mais c'est peu après cette date qu'un enseignement en médecine est attesté pour la première fois. Quant à la structuration du cursus, elle s'effectue véritablement dans le seconde moitié du XIIIe : l'un des précurseurs en la matière a été Taddeo Alderotti, qui a commencé d'enseigner à Bologne autour de 1260.

adjoint à la *Sphère*, qui laisse entendre que l'échange épistolaire en partie recopié se situait dans un milieu d'étudiants en médecine plus probablement bolonais qu'oxfordiens[90] ; enfin, de manière plus générale, la version archétypale de l'*ars notoria* (notamment les *Flores aurei*), mise sous le patronage d'un *magister artium* qui se présente comme « l'ami » du mythique Apollonius[91], se proclame spécialiste en astronomie et en astrologie[92], et porte un certain intérêt à la médecine[93], apparaît bien comme étant la traduction d'aspirations qui cadrent assez bien avec ce que l'on sait par ailleurs de l'enseignement bolonais à la fin du XIIe et au XIIIe siècle.

Tout ce travail de déduction laisse une large part à l'interprétation. La marge d'erreur est donc importante. Que l'on nous comprenne bien : rien ne permet d'affirmer de manière péremptoire et définitive que Bologne ait été dans le courant du XIIIe siècle la place privilégiée où s'est épanouie et enrichie la tradition manuscrite de l'art notoire : nos sources, qu'il s'agisse de nos manuscrits ou de textes d'autres natures, restent trop lacunaires et ne nous restituent qu'une image trop fragmentée de la réalité pour que nous puissions avoir quelque certitude. L'origine bolonaise avérée de quelques-uns des plus remarquables manuscrits qui nous sont parvenus n'induit pas non plus *de facto* que l'*ars notoria* ait été produit originellement dans ce haut lieu universitaire de l'Occident médiéval. Enfin, il convient de rappeler que la théologie, dont l'étude n'était pas le centre d'intérêt privilégié des membres du *studium* bolonais, n'est en rien disqualifiée dans la pratique de l'*ars notoria*. Cinq figures sont en effet rattachées à cette discipline dont l'acquisition se produit au terme du processus rituel, ce qui en fait la mieux pourvue après la philosophie. Dans cette optique, les arts du *trivium* et du *quadrivium* n'apparaissent plus comme la seule finalité de l'art notoire (ce qui est par contre le cas dans l'*Opus operum*), mais retrouvent la fonction propédeutique qui leur est classiquement allouée au Moyen Âge depuis que saint Augustin a réévalué l'héritage païen tardo-antique.

Cette place de choix laissée à la théologie dans le programme originel de l'*ars notoria* n'est toutefois pas un élément à prendre trop au pied de la lettre dans notre quête du lieu de production de l'art notoire au XIIIe siècle et, par extension, au siècle précédent. La prétention à recouvrir la totalité du savoir — véritable manifestation de la divinité en

[90] Cf. *infra* dans ce chapitre.
[91] Éd. *Ars notoria*, version A, § 8 : « Sed et amicus et predecessor noster idem Appollonius […]. »
[92] *Ibid.*, § 2 et § 13.
[93] *Ibid.*, § 28 à 31.

l'homme — était inscrite au cœur même du projet de l'*ars notoria*. Le texte se présentant comme un don divin qui renvoie, sous une forme microcosmique, à l'universalité de la Création, il était exclu que la moindre science en soit écartée. Par ailleurs, la théologie était en Occident la reine incontestée des disciplines scolaires. Aussi, quand bien même les membres du milieu intellectuel dont est issue l'*ars notoria* ne lui auraient accordé que peu d'intérêt, il était de toute manière nécessaire qu'ils lui ménagent une place qui, dans l'échelle des valeurs médiévales, lui revenait de droit, à savoir la première. Enfin, en insistant sur l'acquisition de la théologie, n'espérait-on pas justifier les prétentions d'un art qui se proclamait apte à bouleverser les relations traditionnellement admises entre Dieu et ses créatures terrestres les plus parfaites ?

Malgré les doutes qui subsistent, une origine italienne de l'art notoire (et plus précisément bolonaise) s'avère, jusqu'à preuve du contraire, des plus probables. La provenance bolonaise ou nord-italienne supposée ou avérée de la majorité de nos manuscrits du XIIIe siècle, les liens très étroits et très spécifiques qui les unissent, dont nous trouvons le point d'aboutissement et la synthèse dans le manuscrit bolonais de la version glosée conservé à Paris (ms lat. 9336 = P3), sont autant d'indices forts.

Pour s'assurer un peu plus encore de la bonne implantation de l'art notoire en Italie du Nord au XIIIe siècle, nous pouvons ajouter une pièce à conviction. Il s'agit d'un fragment de la version A conservé dans un manuscrit toscan de la Bibliothèque Nationale, le manuscrit latin 7373 (= P2), qui contient l'une des deux versions latines des *Éléments* d'Euclide élaborées directement à partir d'un exemplaire grec. Il est daté de la première moitié du XIIIe siècle[94] et contient une figure isolée au fol. 176r, qui correspond à la première figure de la rhétorique dans sa forme la plus classique. S'il n'est pas certain que celle-ci soit d'origine, sa réalisation date pour le moins du XIIIe siècle.

Enfin, outre le témoignage du juriste Gervais de Tilbury sur lequel nous reviendrons[95], nous pouvons évoquer ici la relation que fait le moine bénédictin Jean de Morigny, dans le long prologue de son *Liber visionum*, de la façon dont il a réussi à se

[94] Nous remercions le Professeur Charles Burnett de nous avoir fait part de sa découverte. Sur ce manuscrit, cf. *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, par F. Avril et Y. Załuska, Paris (BNF), 1980, t. I (VIe-XIIe s.), p. 56, n° 95 ; H.L.L. Busard (éd.), *The Medieval Latin Translation of Euclid's 'Elements' made directly from the Greek*, Stuttgart, 1987 ; J.E. Murdoch, « Euclides graeco-latinus. A Hither to Unknown Medieval Latin Translation of the Elements made directly from the Greek », *Harvard Studies in Classical Philology*, 71 (1967), p. 294-302.

[95] Cf. *infra*, dans le chapitre suivant.

procurer un livre d'art notoire au tournant des XIIIe et XIVe siècles. Cette occurrence est certes relativement tardive (vers 1300), mais elle est, à bien des égards, significative de la forte implantation nord-italienne de l'*ars notoria*. L'histoire est la suivante. Alors que Jean était entré dans le couvent bénédictin de Morigny (situé dans le pays chartrain) depuis déjà quatre années, voilà qu'un beau jour lui arrive entre les mains, par l'intermédiaire d'un clerc dont il tait le nom, un ouvrage de « nigromancie ». Il en réalise alors une copie. C'est pour lui le début d'une longue descente aux enfers dont la rédaction du *Liber visionum*, que Jean conçoit comme un ouvrage de rédemption, marque l'expiation. Pressé de progresser dans cette voie néfaste, Jean se tourne alors vers un expert en médecine nommé Jacob, originaire de Lombardie, qui lui donne pour conseil de se procurer un manuscrit d'*ars notoria* afin de parvenir à ses fins. Le bénédictin, qui ignorait jusque-là qu'un tel art existât, se range aussitôt à l'avis de son conseiller et parvient à trouver un traité d'art notoire après avoir cherché quelque temps. À peine Jean a-t-il le livre de l'Art en main qu'il se consacre à sa mise en œuvre[96].

Ce récit autobiographique ne doit évidemment pas être surinterprété. Jean laisse entendre assez clairement que ce n'est pas Jacob qui lui a remis en mains propres le traité qu'il a réussi à dénicher. Le bénédictin a probablement trouvé l'exemplaire qu'il recherchait dans les environs de Chartres, peut-être à Orléans. Toutefois, en guidant de la sorte Jean de Morigny, le médecin lombard est érigé *de facto* en véritable spécialiste de l'Art, ou tout du moins comme quelqu'un qui est initié à ce qui pour Jean restait encore un mystère. Dès lors, en précisant la région d'origine de son indicateur, Jean ne laisse-t-il pas sous-entendre que l'*ars notoria* était alors perçue en cette fin de XIIIe siècle en France comme une spécialité italienne ? Quant à la qualité de médecin de Jacob, elle nous ramène une nouvelle fois vers la cité émilienne dont sont probablement issus la plupart de nos manuscrits du XIIIe siècle et à coup sûr le plus beau manuscrit glosé réalisé dans les

[96] Fanger (2001), p. 133 : « Et circa quartum annum ingressus ordinis mei, delatus fuit michi quidam liber a quodam clerico in quo multa nephanda nigromancie artis continebantur. Et de illo quantum potui habui copiam et postea clerico redidi. Et perscrutatus a dyabolo et temptatus, et temptacione preualente cecatus, cepi cogitare qualiter ad perfeccionem illius sciencie nepharie attingere potuissem. A quodam Lumberdo nomine Iacobo, medico experto, de hoc consilium quesiui. Quod cum ipsum consulerem dixit michi, 'Petas licenciam studia frequentandi, et cum obtinueris quere quoddam librum qui ars notoria nuncupatur. Et ideo non solum de hac sciencia de qua queritur set de omnibus inuenies ueritatem.' Quia sic feci, et obtinui librum diu quesitum et inuentum, quo inuento ad opus illius faciendum et effectum consequendum proposse meo continuo ordinaui. » ; p. 173-174 pour la trad. angl.

premières décennies du XIVe siècle. La ville de Bologne était en outre rattachée à la région lombarde par les géographes, même si elle n'y était pas intégrée politiquement[97].

Mais laissons de côté pour le moment le mystère qui entoure les premiers développements de l'art notoire[98]. Il nous faut apporter désormais une conclusion à notre description de L1. La présence dans ce manuscrit de l'*ars notoria* — dans une version très complète, avec en outre le chapitre 147 — et de l'*Opus operum* en fait un manuscrit au contenu exhaustif. Par ailleurs, la copie du texte étant de qualité satisfaisante, nous l'avons choisi comme manuscrit de base à notre édition de la version A.

2.3.1.4. Ms Turin, Bibliothèque Nationale, E.V.13 (= T1)

a) Description codicologique

Le quatrième traité du XIIIe siècle à prendre en compte ne nous est pas inconnu, puisqu'il n'est autre que le traité conservé dans le manuscrit E.V.13 de Turin (= T1) que nous avons déjà évoqué précédemment en raison de ses connexions évidentes avec le manuscrit de Londres (= L1)[99].

Il est conservé dans un codex constitué de trente-deux folios sur parchemin, qui n'est consacré qu'à l'*ars notoria*, situation fréquente au XIIIe siècle (cf. Y1 et L1). Il est d'une dimension équivalente aux trois manuscrits précédents (206/215 x 170 mm). En revanche, contrairement aux exemplaires qui le précèdent, ce manuscrit turinois se trouve dans un état de conservation très moyen : il a en effet été endommagé par l'eau qui a servi à éteindre le grave incendie qui a ravagé la Bibliothèque Nationale de Turin au début du XXe siècle, ce qui le rend ponctuellement illisible. La minuscule gothique date approximativement du troisième quart du XIIIe siècle (vers 1260), sans que l'on puisse être plus précis[100]. Rien ne nous indique *a priori* le lieu où il a été produit : l'historien de

[97] Sur la définition géographique de la Lombardie au Moyen Âge, cf. l'article de H. Keller, *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, ss. dir. A. Vauchez, Paris, 1997, t. II, p. 905-906. Au XIIIe siècle, un enseignement en médecine sporadique fut aussi délivré à Plaisance (dont l'école est reconnue comme *studium generale* en 1248 par le pape Innocent IV), non loin de Milan, ce qui pourrait être une autre piste, quoique beaucoup moins solide. Cf. V.L. Bullough, *The Development of Medicine, op. cit.*, p. 78.

[98] Cf. *infra*, Ière partie, ch. 2.4.

[99] C.S. Montel, *I Manoscritti miniati della Biblioteca Nazionale di Torino*, vol. I, *I Manoscritti Latini dal VII alla metà del XIII secolo*, Turin, 1980, p. 130-132 ; G. Pasini, *Codices manuscripti Bibliothecæ Regii Taurinensis Athenæi per linguas digesti, et binas in partes distributi, in quarum prima Hebræi, et Græci, in altera Latini, Italici et Gallici*, Turin, 1749, lat. 1070.

[100] Cf. planche n° XI. Ms Turin E.V.13, fol. 8r.

l'art Michael Camille, qui s'est penché sur cette œuvre remarquable, a déduit de ses figures qu'elle avait tout lieu d'être d'origine nord-italienne, ce qui, au regard du tout ce qui précède, conforterait nos analyses[101]. Mais, il semble, au terme d'un nouvel examen, qu'il se soit quelque peu précipité : en fait, aussi bien sur le plan paléographique[102] qu'iconographique[103], cet exemplaire présente toutes les caractéristiques d'un manuscrit réalisé à Oxford dans le courant des années 1250-1260.

Un examen minutieux révèle en outre que différents scribes ont travaillé à son élaboration. Deux mains anonymes ont œuvré au XIIIe siècle pour la copie de l'essentiel de l'œuvre (fol.1r-30v) : la première, d'une écriture très régulière, arrondie et de petit module, est intervenue dans et à proximité des *note* qu'elle a aussi très certainement réalisées (fol. 1r, 2v-3r, 4v, 6r, 7r-v, 16r-23v) ; une seconde a copié, d'une écriture plus fine et plus anguleuse, le corps du traité (fol. 1v-2r, 3v-4r, 5r-v, 8r-15v, 24r-30va)[104], en le disposant de manière classique sur deux colonnes (120/140 x 140/180 mm) de 31 lignes chacune. Cette seconde main a aussi copié les rubriques capitulaires qui apparaissent systématiquement en marge.

À ces deux mains originelles et contemporaines, il faut ajouter la main d'un troisième homme — un Anglais — datable de la fin du XIIIe siècle ou du début du XIVe siècle, qui a recopié certaines prières (fol. 31r-v) à la fin de l'ouvrage, annoté les marges pour corriger certains oublis et multiplié les manicules. Il se manifeste particulièrement dans les marges du fol. 10r, où il affirme posséder au moins trois autres traités de l'Art. En effet, il prend la peine de donner en marge trois autres versions de l'oraison *Ancor, Anacor* (= § 29) en les faisant précéder de la mention : *Item alius liber habet*. Il faut dire que la leçon de T1 à cet endroit est incomplète. Toutefois, le fait qu'un même individu puisse à lui seul posséder quatre manuscrits est un indice supplémentaire qui confirme notre hypothèse d'une diffusion importante de l'*ars notoria*. Elle avait atteint un niveau de diffusion important dans le monde universitaire insulaire, et plus particulièrement à Oxford, à la charnière des XIIIe et XIVe siècles. Le cas de Jean de Londres précédemment évoqué va également dans ce sens. Notre homme ne s'est toutefois pas livré à une comparaison systématique des textes qu'il avait à sa disposition, puisqu'il n'a procédé de

[101] M. Camille, « Visual Art in Two Manuscripts of the Ars Notoria », dans Fanger (1998), p. 110-139, not. p. 113, confirme l'origine nord-italienne du ms au vu des figures.

[102] Par exemple, la haste de la majuscule *H* est barrée à trois reprises — deux fois horizontalement dans sa partie inférieure, une fois en biais dans sa partie supérieure — traits communs aux mss anglais de cette période. Idem pour la lettre *N*.

[103] Cf. *infra*, dans ce ch.

la sorte qu'à une seule reprise. Mais nul doute qu'il a dû être frappé du caractère tout à fait atypique de l'exemplaire conservé aujourd'hui à Turin.

b) Texte

En effet, sur le plan textuel, T1 donne souvent une leçon assez éloignée de la tradition commune, comme le montre du reste l'apparat critique de notre édition A, dont un bon pourcentage est de son seul fait. Il propose quelques additions inédites, qui supposent qu'il véhicule une troisième strate textuelle, après celles de Y1/E1 et de L1. Par exemple, il est le seul traité du XIIIe siècle, avec le manuscrit latin 7152 de la Bibliothèque Nationale (= P1), à donner la prière *Alpha et omega*[105], reprise plus tard sous une forme augmentée dans la version B, au terme du prologue[106]. Cet premier ajout, indice très fort d'une filiation T1/version glosée (Kr1/P3), est suivi en outre de l'addition d'un court paragraphe (Var. d, absent cette fois de P1) repris à son tour dans la version glosée, mais cette fois-ci inséré au cœur de la glose[107]. Ainsi, de la même manière que la tradition iconographique de l'*Opus operum* qui nous est connue par L1 a fécondé l'iconographie de la version glosée du XIVe siècle, la tradition textuelle de T1, à laquelle appartient aussi pour partie P1, a influencé ponctuellement cette version ultérieure qui se présente dès lors comme la synthèse de toutes les traditions et expérimentations antérieures. Les versions transmises par T1 et Kr1/P3 sont donc indéfectiblement liées, ce qui renforce nos présomptions précédentes quant à la filiation globale L1/T1/version glosée (Kr1/P3). Nous verrons toutefois qu'au niveau iconographique, le maître d'œuvre de la version glosée n'a pas repris à son compte toutes les nouveautés présentes dans le manuscrit de Turin.

Plus généralement, nous retrouvons la trame commune aux traités appartenant à la version A dans la succession *Flores aurei/Ars nova/Novem termini*. Néanmoins, tout en respectant ce canevas grossier, T1 présente une structure atypique. La disposition des chapitres est passablement bouleversée. Le traité commence tout d'abord par un certain nombre de figures. Le premier scribe, sans doute également l'auteur des figures, a inscrit dans ces *note* des oraisons diverses, mais son acolyte, dévoué à la seule copie du texte, a

[104] C.S. Montel, *op. cit.*, isole même une troisième main (fol. 22-23v) qui ne nous semble guère se différencier la main qui a opéré dans ou à proximité des figures.

[105] Éd. *Ars notoria*, version A, § 5, app. crit.

[106] Éd. *Ars notoria*, version B, § Var. 1.

[107] *Ibid.*, Var. 1 - /glose/. Il s'agit d'un passage de grande importance, puisque sont définies les notions de *nota*, *figura* et *oratio*.

jugé bon de les copier une seconde fois, sans les figures, dans les feuillets connexes[108]. Ce second copiste a également intercalé entre ces figures introductives quelques paragraphes (fol. 3v-4r) habituellement situés en toute fin du traité (c'est-à-dire appartenant à ce que nous avons appelé précédemment la quatrième partie), et il a procédé à quelques ajouts inédits (Var. a, b, c) que nous ne retrouvons que dans le manuscrit latin 7152 de la Bibliothèque Nationale (= P1)[109]. Du coup, l'introduction traditionnelle du traité se trouve rejetée au fol. 8r, tandis qu'est omis l'incipit habituel (§ 1 dans les autres traités), jugé probablement inutile en la circonstance puisque l'œuvre était déjà bien entamée. Des paragraphes 2 à 34, T1 suit l'ordonnancement habituel, tout en ajoutant l'oraison *Alpha et omega* et un court paragraphe (Var. d., fol. 8ra-b) comme nous l'avons mentionné précédemment. Ensuite, il inverse les chapitres 35 et 36, suit de nouveau le dispositif commun (§ 37 à 43), avant de bouleverser l'ordre des paragraphes 44 à 47 de la manière suivante : § 46, 47, 44, 45. Tout redevient normal des paragraphes 48 à 69, mais il intercale le paragraphe 82 avant les paragraphes 70-81. Puis, avant les paragraphes 83 à 89, il insère les chapitres 131 et 132, également déplacés dans le manuscrit d'Erfurt (= E1), quoique d'une manière différente (cf. tableau 5). Après le paragraphe 89, T1 donne un certain nombre de figures, retrouve la disposition commune (§ 90 à 96), inverse les paragraphes 97 et 98, suit de nouveau l'ordre classique (§ 99 à 127i), avant de se terminer par les chapitres 128, 127 et 147. Ce dernier paragraphe, qui livre un certain nombre de prescriptions astrologiques à respecter au moment de l'« inspection » des figures, se trouve, nous l'avons vu, également dans le manuscrit de Londres (= L1). Enfin, la troisième main, plus tardive, ajoute quelques oraisons (fol. 31) liées habituellement aux figures.

Le ou les maîtres d'œuvre de cette version (qui ne sont probablement pas nos deux copistes principaux) n'ont donc pas hésité, par rapport aux modèles dont ils disposaient, à procéder à un certain nombre de remaniements.

---

[108] Par exemple, aux fol. 1va-2rb, il redonne les noms angéliques présents dans la figure du fol. 1r.

[109] Cf. Éd. *Ars notoria*, version A : T1, fol. 3va, § 135 ; puis Var. b : « Quotiens note artis dyaletice proferuntur et inspiciuntur uel etiam orationes earum ipsa die uigesies recitande sunt, interuallis factis et libris eiusdem artis ante oculos positis et tunc dices Lamyn, Fagaa et Helectos. Ista nota artis dyaletice omni die, exceptis diebus egiptiacis, et alia eiusdem artis proferri possunt. » ; puis § 133, 134 (fol. 3vb), 130 ; puis fol. 4ra, Var. c : « Hec est prima figura artis dyaletice facunde argumentandi uel proponendi, que potest dici omnibus diebus preter illis qui dicuntur dies egiptiaci et debent eius orationes recitari in die qua inspiciuntur, libri<s> eiusdem artis ante oculos positis. » ; puis § 133, 136 (fol. 4rb) ; puis Var. d : « Et orationes sequentes, scilicet Omnipotens, incomprehensibilis, et ceteras nouem et Genealogon, Saphar et cetere orationes dicende sunt cum omnibus et ante omnes notas omnium artium cum orationibus generalibus positis in principio huius operis : Hely, Semach ; Phos, Megale ; Aezay, Lemach ; Lamehach, Almaha ; Theos, Patyr. »

c) Iconographie

L'autre point qui individualise nettement T1 est son iconographie en tout point unique et de très grande qualité. Le récent catalogue de Turin décrit les figures de manière très détaillée. Son auteur, C.S. Montel, y voit — non sans de nombreuses hésitations — le travail de trois dessinateurs différents : le premier aurait réalisé les figures des fol. 1r, 2v, 3r, 4v, 7r, 16r (?), 19r (?), 21v (?) ; le second celles des fol. 6r, 7v, 16v (?), 17r-18v, 19v-21r ; le troisième la figure de la science médicale au fol. 22r (plus éventuellement les fol. 22v-23r). De son côté, l'historien de l'art Michael Camille compte en tout et pour tout deux intervenants, sans donner le détail de leurs compositions respectives[110]. De telles distinctions ne paraissent guère évidentes tant se dégage de la composition et de l'exécution de ces figures une forte unité d'ensemble. Les figures semblent plutôt être l'œuvre d'un seul et même individu. Du reste, les prières et les listes de noms d'anges couramment inscrites à l'intérieur ou à proximité sont de la main du même scribe, qui a sans doute aussi effectué les tracés. Quoi qu'il en soit, le compositeur de ces figures n'hésite pas à innover. S'il reste fidèle à la structure habituelle des figures et s'il réemploie massivement le fonds iconographique commun de la tradition manuscrite, il intègre par ailleurs des motifs figuratifs qui tendent, d'une part, à affirmer l'appartenance chrétienne de l'*ars notoria*, et qui, d'autre part, nous assurent de sa provenance anglaise.

Prenons par exemple la première figure de « faculté grammaticale » (*nota gramatice facultatis*) qui ouvre, une fois n'est pas coutume, le traité (fol. 1r)[111]. Sa structure générale en cercles concentriques correspond à la structure de la première figure de la grammaire présente au fol. 2v, que l'on retrouve dans tous les autres manuscrits illustrés. Mais outre que les noms angéliques dont elle est constellée varient quelque peu (bien que la base soit similaire), cette figure de la grammaire se distingue de son modèle, d'une part, par la présence en son centre d'une représentation de la Crucifixion du Christ, entouré de la Vierge Marie et de saint Jean ; et d'autre part, par la présence à ses quatre coins des attributs des quatre évangélistes : en haut à gauche, l'aigle, attribut de Jean, brandit un phylactère sur lequel on peut lire : *In principio erat Verbum* [Io I, 1] ; à droite, l'ange, attribut de Matthieu, brandit l'inscription *Liber generacionis Ihesu Christi* [Mt I, 1] ; en bas à gauche, le bœuf ailé, attribut de Luc, tient un phylactère qui porte la mention : *Quoniam quidem multi conati* [Lc I, 1] ; enfin, en bas à droite, le lion ailé de Marc brandit

[110] M. Camille, « Visual Art… », *op. cit.*, p. 113.
[111] Cf. planche n° XII. Ms. Turin E.V.13, fol. 1r.

lui aussi un phylactère sur lequel est inscrit : *Vox clamantis in deserto parate viam* [Mc I, 3][112]. Le maître d'œuvre du manuscrit, en plaçant cette figure aux motifs christiques et évangéliques en tête du traité, entendait probablement affirmer d'emblée le caractère éminemment chrétien de l'art notoire, en insistant sur sa fonction rédemptrice et salvatrice. Une telle prétention entrait du reste dans la logique d'un art qui se définissait lui-même comme un sacrement et se voulait l'apanage de chrétiens exemplaires et sincères[113].

Cette profession de foi iconographique n'avait donc sans doute pas pour vocation première de tromper la vigilance des censeurs éventuels, en parant l'art notoire d'un vernis respectable. Elle servait au contraire à affirmer une profonde foi en Dieu, nécessaire à la réussite des opérations prescrites par le rituel. Cela dit, il est néanmoins indéniable que son caractère ostentatoire pouvait avoir l'avantage de dissimuler, à un lecteur pressé et à un censeur potentiel, la nature ambiguë de l'ouvrage. Cette figure, sur laquelle se porte en premier le regard une fois le livre ouvert, apparaît d'autant moins innocente qu'elle diffère ostensiblement de toutes les autres. Sa présence à cet endroit du codex paraît donc tout à fait intentionnelle. Elle est en effet la seule à bénéficier d'un traitement symbolique aussi explicite. Les autres figures apparaissent plus neutres ou font montre d'une profession de foi beaucoup moins claire. Ainsi, de nombreuses têtes de lion (le motif récurrent)[114], quelques têtes de bœuf[115], des formes zoomorphes qui mélangent oiseaux (aigle) et lion[116] font un écho lointain aux symboles évangéliques de la première figure. Mais cette symbolique néo-testamentaire cohabite avec des motifs zoomorphes qui visent plus à embellir les *note* qu'à produire du sens, et qui sont spécifiques aux manuscrits anglais du XIIIe siècle. Ainsi, les têtes de fauves qui font la jointure entre les différents tracés géométriques des figures (par exemple fol. 3r, dans la seconde figure de la grammaire, ou fol. 6r, dans la seconde note de la « faculté grammaticale, ou encore fol. 7r, etc.) ou qui sont au cœur des systèmes très sophistiqués d'entrelacs qui joignent les unes aux autres les différentes parties des figures (par exemple fol. 17v, dans la première figure de la

[112] M. Camille, « Visual Art… », *op. cit.*, p. 113, a repéré la présence des mêmes symboles aux quatre coins d'un diagramme mnémotechnique circulaire dans le *Psautier de Robert de Lisle* (Angleterre, XIVe siècle). Cf. L. Sandler, *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library*, Londres-New York, 1983, et J.E. Murdoch, *Album of Science. Antiquity and the Middle Ages*, New York, p. 61.

[113] Cf. *infra*, IIe partie.

[114] Cf. planches n° XIII et n° XIV. Ms Turin E.V.13, fol. 17r et 19v.

[115] Cf. planche n° XV. Ms Turin E.V.13, fol. 16v.

[116] Cf. planche n° XVI. Ms Turin E.V.13, fol. 20r : un corps d'oiseau couplé avec une tête de lion.

rhétorique[117]) se retrouvent dans de nombreux manuscrits anglais du XIIIe siècle[118]. Il en est de même des dragons ailés qui font eux aussi le lien entre les différents ensembles géométriques de certaines figures[119] (par exemple fol. 17r, dans la note de la « faculté géométrique »[120]), ainsi que du tracé des différents visages qui ornent les figures des fol. 20v et 21r : le profil du visage tricéphale, au centre de la première (soit la figure de l'arithmétique)[121], suit une ligne cassée caractéristique des productions anglaises de cette période[122], tandis que le tracé de la tête couronnée présente dans la partie supérieure de la seconde (soit la note de la faculté arithmétique)[123] se retrouve lui aussi couramment, à la même époque, dans les manuscrits produits dans les ateliers anglais[124].

Autre nouveauté sur le plan iconographique : le dessinateur a parfois doublé une même figure sans raison apparente. Ainsi de la première figure de la grammaire : il en donne la version précitée au fol. 1r, puis la recopie au fol. 2v, en prenant soin cette fois de ne pas l'embellir de symboles néo-testamentaires ou de motifs insulaires. Il redevient ainsi momentanément fidèle à la tradition (comme s'il semblait hésiter entre celle-ci et la nouveauté), ce qui laisse supposer qu'il avait sous les yeux un traité proche des manuscrits italiens — probablement de la famille de P1, mais avec quelques spécificités supplémentaires — qu'il a ponctuellement suivi et qu'il n'a pas voulu modifier du tout au tout. Cette seconde figure correspond en fait, selon le scribe, à la première figure de la grammaire, alors que celle du fol. 1r sert à acquérir la « faculté grammaticale », ce qui semble induire une différence dans le processus d'acquisition (*secundum alium modum*) de la discipline en question. La seconde figure de la grammaire de T1 (en fait la troisième de l'ouvrage, fol. 3r) est globalement conforme à la tradition, mais notre artiste a ajouté quatre têtes zoomorphes qui font la jonction aux quatre coins du losange central. Suit, au

[117] Cf. planche n° XVII. Ms Turin E.V.13, fol. 17v.

[118] N.J. Morgan, *Early Gothic Manuscripts. A Survey of Manuscripts illuminated in the British Isles*, Londres-Oxford, 1982, t. I (1190-1250), planche 160 : initiale tirée d'un psautier produit à Londres dans les années 1220-1230, conservé dans le ms New York, Pierpont Morgan Library, Glazier 25, fol. 5v ; planche 239 : arbre de Jessé, tiré d'un psautier produit à Oxford dans les années 1240-1250, conservé dans le ms Oxford, New College 322, fol. 7.

[119] *Ibid.*, planches 240 et 248, tirées du ms New College 322, fol. 41v, ou encore des planches 241 et 244 tirées d'un livre d'heures produit à Oxford dans les années 1240, conservé dans le ms Londres, British Library, Add. 49999, fol. 1 et 48.

[120] Cf. planche n° XIII.

[121] Cf. planche n° XVIII. Ms Turin E.V.13, fol. 20v.

[122] M.W. Evans, *Medieval Drawings*, Londres-New York-Sydney-Toronto, 1969, planche 53 dans un ms de Saint-Alban des années 1250, conservé à Londres, British Library, Cotton Nero D.1, fol. 2r.

[123] Cf. planche n° XIX. Ms Turin E.V.13, fol. 21r.

[124] N.J. Morgan, *op. cit.*, t. I, planche 303 tirée du ms Eton, College Libr. 96, fol. 8v originaire de Saint-Alban et daté de 1245-1254 ; planche 306 extraite du ms Londres, B.L., Cotton Claudius D.VI, fol. 8, originaire de Saint-Alban et daté de 1255-1259.

fol. 4v, une quatrième figure consacrée à la grammaire, qui, une nouvelle fois, dédouble celle qui la précède : elle correspond donc en fait à la seconde figure de la grammaire dans la tradition commune, mais elle est considérée comme la *secunda nota artis gramatice facultatis secundum alium modum*. Enfin, la traditionnelle troisième figure de la grammaire est, quant à elle, absente. Mais elle est remplacée au fol. 6r par la figure, extraite de l'*Opus operum* type L1, qui permet à elle seule d'avoir la connaissance de toute la faculté grammaticale (*Hec est nota per quam totius gramatice facultatis notitia habetur*). Dans cette dernière figure, apparaissent, dans une strate inférieure, quatre petites formes géométriques (un pentacle, un carré, un triangle et un cercle)[125] qui ont été ultérieurement intégrées à la figure de la dialectique dans la version glosée, comme nous l'avons mentionné lorsque nous avons évoqué plus haut l'*Opus operum* de L1. Au centre, l'artiste de T1 ajoute, et c'est la seule différence notoire avec L1, un lion dont la gueule, les membres et la queue font la jonction entre les différentes parties de la composition et les différents attributs de cet art. Ce motif fait écho à la scène christique présente au centre de la première figure du traité[126].

La dernière figure de la grammaire n'est du reste pas la seule à marquer la filiation L1/T1. Ce dernier manuscrit donne également une note de la « faculté logique ou dialectique » (fol. 16r) identique à celle attribuée au même art dans l'*Opus operum* du codex londonien (= L1, fol. 36v, en haut à gauche). Il en est de même pour la figure de la géométrie (T1, fol. 16v / L1, fol. 37r), pour la figure de la « faculté rhétorique » (T1, fol. 19v / L1, fol. 36v, en haut à droite) et pour la figure de la « faculté arithmétique » (T1, fol. 21r / L1, fol. 36v en bas). La seule différence véritable tient au fait que L1 donne en prime une figure de l'*astronomia* (fol. 37r, à droite) que les maîtres d'œuvre de T1 n'ont pas retenue ou qui ne nous est pas parvenue, car ce manuscrit comporte par ailleurs de nombreuses lacunes parmi les figures plus traditionnelles, certainement dues à une malveillance dans sa conservation. Manquent en effet quatre des cinq figures de la théologie[127], les sept figures de la philosophie, les cinq figures générales, la figure de la musique, la figure de la médecine, la figure de la justice, de la paix et de la crainte, la

[125] Au dessus de ces quatre figures géométriques, le scribe de T1 ajoute : « Hec sunt quatuor figure per quas omnium literarum memoria haberi potest quia in hiis omnes continentur. »

[126] Sur le lion comme symbole du Christ, cf. la contribution de M. Pastoureau, « L'animal », dans *Le Moyen Âge en lumière*, ss. dir. J. Dalarun, Paris, 2002, p. 98.

[127] D'un point de vue logique, les auteurs auraient-ils pu omettre les quatre premières figures de la théologie et dessiner uniquement la cinquième ? Cela paraît peu probable, vu par ailleurs le soin avec lequel les figures ont été réalisées. Sans compter que le texte, lui, est complet. Les *note* manquantes devaient être présentes à l'état originel dans le ms.

figure de la maîtrise de soi (*reprehensio*) et du silence, la figure des arts magiques et divinatoires (*ad omnes exceptivas*) et la figure des « merveilles » (*figura de mirabilibus*)[128]. Il paraît d'autant moins probable que les maîtres d'œuvre de T1 n'aient porté aucun intérêt à l'astronomie/astrologie que le réalisateur de leur modèle et eux-mêmes étaient visiblement très intéressés par la médecine.

En effet, malgré de nombreuses lacunes picturales (parmi lesquelles il faut compter la figure de la *physica* présente dans L1 et les autres manuscrits), le manuscrit de Turin donne, aux fol. 22r et 23v, deux figures inédites de la science médicale (*scientia medicinalis*)[129], au milieu desquelles s'intercale une curieuse figure de la pronostication du bien et du mal (*nota pronosticationis boni et mali*, fol. 22v) accompagnée d'un court texte explicatif (fol. 23r). Ces trois *note* et ce texte ont visiblement été copiés par le scribe qui a œuvré à la reproduction des autres figures du traité[130] ; toutefois, bien qu'il n'y ait aucune rupture codicologique, elles sont manifestement des pièces rapportées qui n'appartiennent pas directement à la tradition figurative de notre art, et qui émanent d'un univers hellénophone, bien que l'essentiel de leur contenu textuel soit transcrit en latin.

Cette origine exogène est incontestable pour la *nota pronosticationis boni et mali* du fol. 22v, qui sert de pivot autour duquel se greffent les deux figures de la médecine[131]. Il s'agit en fait d'une *Sphère de Petosiris*, procédé divinatoire à base numérologique qui est apparu, selon les historiens de l'Antiquité hellénistique, entre le IIe siècle avant et le Ier siècle après Jésus Christ, en Égypte ptolémaïque[132]. Cette *Sphère* se retrouve souvent

[128] Dans la mesure où aucun texte ne précise l'emploi qu'il faut faire de cette figure, la traduction de *mirabilia* par « merveilles » plutôt que par « miracles » nous semble en l'état plus adéquate. Le terme *mirabilia* a en effet moins souvent le sens de « miracles » que *miracula* celui de « merveilles » dans les textes médiévaux. Il est donc probable qu'il s'agit ici d'une figure destinée à donner à celui qui la regarde la connaissance des « merveilles » du monde et de leurs causes. Toutefois, dans la mesure où l'*ars notoria* suppose une intervention divine dans le monde terrestre, même si celle-ci est médiatisée par des anges, l'équivalence *mirabilia* / miracles n'est pas rigoureusement impossible. D'autre part, de manière générale, dans le texte de l'art (version A), les dérivés de *mirabilia* sont mis sur le même plan sémantique que les dérivés de *miracula* (cf. par exemple § 3).

[129] Cf. planches n° XX et XXI.

[130] Il n'y a en effet aucune rupture codicologique, et la graphie est la même que celle qui est en usage dans les autres figures.

[131] Cf. planche n° XXII.

[132] E. Wickersheimer, « Figures médico-astrologiques des IXe, Xe et XIe siècles », *Janus*, 19 (1914), p. 157-177, not. p. 164-167 ; Thorndike, t. I, p. 682-683 et 692-694 (liste supplémentaire de mss) ; H.E. Sigerist, « The *Sphere of Life and Death* in Early Mediaeval Manuscripts », *Bulletin of the History of Medicine*, vol. XI (1942), p. 292-303 ; T.G. Tolles, « The Latin Tradition of the *Epistola Petosiridis* », *Manuscripta*, t. 26 (1982), p. 50-60 ; L.E. Voigts, « The Latin Verse and Middle English Prose Text on the Sphere of Life and Death in Harley 3719 », *The Chaucer Review*, 21 (1986), p. 291-305 ; J. Tester, *A History of Western Astrology*, Woodbridge (The Boydell Press), 1987, p. 20-23 ; Boudet (2003), t. I, p. 21-22.

dans des manuscrits grecs[133]. Mais il en circule en Occident, à partir du IXe siècle, des versions latines — la plupart du temps dans des manuscrits médicaux ou de comput — dont la figure du manuscrit de Turin fait partie[134]. Le modèle qui a servi à l'élaboration de la *Sphère* dans ce manuscrit émane sans conteste d'un univers hellénophone, car de multiples inscriptions en caractères grecs apparaissent dans la figure et dans son texte explicatif (fol. 23r). Toutefois, le scribe qui en a réalisé la copie dans T1 n'était pas familier de cette langue si l'on en croit les difficultés qu'il a eu à copier ces quelques signes. Il a en effet tenté de les reproduire aussi fidèlement que possible, mais il les rend dans certains cas illisibles. Aussi imparfait que soit l'emploi épisodique qui est fait du grec dans ces deux feuillets en raison des difficultés de transcription, il convient tout de même de noter qu'il contraste fortement avec l'usage pour le moins fantaisiste qui en est fait partout ailleurs dans l'*ars notoria* — notamment dans le processus de composition des noms angéliques et des *verba mistica* — et qui témoigne d'une connaissance indirecte de quelques bribes de cette langue.

L'extrait de lettre du fol. 23r livre le mode d'emploi de cette *Sphère de Petosiris*, rebaptisée pour l'occasion[135]. Il suit un modèle épistolaire classique dont Ernest

[133] Berthelot, *Collection des anciens alchimistes grecs*, I (introduction), p. 87 et suiv. ; A. Bouché-Leclercq, *L'astrologie grecque*, Paris, 1899, p. 537-540.

[134] E. Riess, « Nechepsonis et Petosiridis fragmenta magica », *Philologus*, Suppl. VI (1892), p. 382-383, qui a édité une figure du IXe ou Xe siècle tiré du ms Florence, Cod. Laur. XXXVIII. 24, fol. 174v ; E. Wickersheimer, *op. cit.*, en a retrouvé une autre, accompagnée de son texte explicatif complet, dans le ms, BNF, lat. 17868 (Xe s.), fol. 13r-v ; quant au ms, BNF, lat. 7418 (XIVe s.), il en donne seulement le texte explicatif aux fol. 91v-92. Ces sphères se retrouvent souvent aussi dans les œuvres de Bède le Vénérable, cf. *De divinatione mortis et vitæ, Petosyris ad Necepsum regem Ægypti epistola*, PL 90, col. 963-966, et dans les œuvres de comput, cf. P. Verbist, N. Germann et D. Juste, « Le comput et l'astrologie à Fleury », *Colloque Abbon de Fleury, un abbé de l'an Mil*, Orléans/Saint-Benoît-sur-Loire, 10-12 juin 2004, à paraître. Elles ne doivent pas être confondues avec les *Sphères* attribuées Pythagore ou Apulée qui circulaient aussi en Occident à partir du IXe siècle.

[135] Voici ce texte que nous n'avons pas intégré à notre édition en raison de son caractère exogène. Nous remercions Gisèle Besson, de l'E.H.E.S.S., de nous avoir prodigués de très utiles conseils linguistiques.

« /fol. 23ra/ *[une ligne et demi en pseudo-grec]* salutem. De hiis que a me humane uite cautela intuenda sunt unumquodque me tibi mitem non piguit. Superest ut tu in his per inspiratam tibi diuinitus prudentiam, operando laborem impendas, <quoniam ut testatur uir gloriosus .n. omnis qui medicine artis studio gloriam seu delectabilem amicorum consequi desiderat copiam adeo prudent<i>um regulis rationem suam muniat, ut in singulis ualitudinibus preterita, presentia, futura cognoscat> [*add.*], quod decumbentium uel fugitiuorum uel duorum inter se bellantium singulariter et natura et morbo singulariter inter se pungnare de<cum>bentium uel aliorum similium euentibus non fallacem poteris capere presenciam. Si argumentum regulare quod huic scripture preiacet, diligenter inspecseris pronosticam, consulturus igitur sic facito. Summe nomen decumbentis uel fuge lapsi[s] seu pugnaturi uel alterius cuiuslibet rei de quo inquiris et collige numerum eius. Deinde Lunam considera quota fuerit eodem die qua eger decubuerit uel fugitiuus elapsus est, uel futura erit, quo quis depugnaturus est, et etiam huiusmodi numerum ad regularem qui ei Lune ascriptus est numero hominis adiunge. Cum summa que ex [?] conficitur per .xxviiij. deuide, et numerum qui superfuerit tene, inspectaque figura quo in loco idem numerus sit positus inquire. Si eum inueneris in illo loco superiori ubi scriptum est *ζωε megale* (cf. figure fol. 22v) et de egro agitur, cito conualescet. Si de fugitiuo cito reuertetur. Si de pungnatore uincet. Si autem *mezizoe* omnia hec difficilius

Wickersheimer a publié une version datant du Xe siècle, qui se trouve dans le manuscrit latin 17868 de la Bibliothèque Nationale de France (fol. 13r-v)[136]. Dans T1, la lettre commence par une formule de suscription en grec que la transcription de notre scribe rend totalement illisible et incompréhensible ; on peut toutefois en percer le sens en se reportant à la version du manuscrit latin 17868 qui la reproduit en latin : il s'agit en fait d'une formule de salut que l'astrologue Petosiris, l'auteur mythique de la *Sphère,* adresse au roi Nechepso (roi d'Égypte ou d'Assyrie), le destinataire de la missive (*Phetosiris Nechepso regi salutem*). À la suite de cette formule en pseudo-grec, le texte est reproduit en latin, à l'exception des quelques termes (parfois illisibles) qui renvoient à la figure de la pronostication et qui décrivent les différents états, dans le long cycle de la vie et de la mort, de la personne dont on cherche à connaître le sort. Petosiris explique à son royal interlocuteur de quelle manière et dans quelles circonstances ladite figure doit être utilisée, en utilisant notamment un exemple tiré d'Homère. Si l'objectif initial de cet art divinatoire, basé sur des principes numérologiques relativement simples[137], est avant tout de connaître le sort des malades, il peut aussi servir, affirme-t-il, à connaître l'issue de combats de gladiateurs et à deviner la fortune d'esclaves en fuite.

Nous nous situons donc avec cette *Sphère de Petosiris* dans un univers totalement profane et dérivé de l'Antiquité païenne. Les traducteurs latins n'ont pas pris la peine de substituer des figures de l'Écriture sainte (du reste comment le cours de l'histoire sainte pourrait-il dépendre d'un tel déterminisme ?) à celles de la mythologie grecque. Quant au maître d'œuvre de cette figure dans le manuscrit de Turin, il n'a pas davantage entrepris de la « christianiser ».

Si la version copiée dans T1 est globalement fidèle à la version plus ancienne éditée par le Dr. Wickersheimer, notre manuscrit comporte une longue addition au début

---

eueniunt. Si autem *zoωe micros*, licet prosperum, dificilem tamen exitum habitura sunt. Quod si in eo loco inferius fuerit in quo <*tanatos*> *megas* inscriptus est eger post longam infirmitatem /fol. 23rb/ morietur, fugitiuus uero diu quesitus non inuenietur, gladiator difficile superabitur. Eadem in *messa zanato* celleriora fiunt, et in *microzanatos* celerrima. Ponatur hec pronostica exempli gratia pungna Hectoris et Achillis : Luna erat .xvij. quod habet numerum regulum .dccc.xciij., Achillis nomen habet .cccc.xcij., que simul iuncta fiunt .ccclxxxv., hos partire per .xxviiij., et quod superfuerit, id est .xxij., quere in forma reguli superius et inuenies in eo loco ubi scribitur *ere megale*. Si idem de Hectore feceris inuenies residium numerum in *zanatos micros*, que positio numeri uictorem Achillem et Hectorum uictum absque ambiguitate significat. Est etiam alius modus. Si numerus Lune in *ypergeia* et numerus hominis in *ypogeia*, periclitabitur quod homo euadet tamen ; et contra, si hominis numerus in *ypergeia*, Lune uero in *ypogeya* sub specie prosperum aduersa tamen contingunt, at uero si uterque numerus hominis ac Lune supra <*orizontem*> fuerit inuentum, procul dubio prospera pollicentur. Item si autem hominis numeri infra *orizonteta* esse consisterint, aduersa omnia proueniant. »

[136] E. Wickersheimer, *op. cit.*, p. 166-167.

de la lettre (mise entre < > dans notre transcription), qui confirme que le modèle qui a servi à notre copiste était bien diffusé dans le milieu médical. Un « individu très illustre » — sans doute un maître en médecine qui faisait autorité mais qui n'est pas nommé — aurait ainsi affirmé que toute personne qui a pour ambition de devenir à son tour médecin et de susciter l'admiration de ses pairs ne peut qu'être amenée, à un moment ou à un autre, à se servir de ce type de procédé, très utile pour connaître l'état de santé passé, présent et bien sûr futur de ses patients[138]. Pour se procurer le texte sous cette forme, il fallait très certainement que nos deux scribes, ou l'un d'entre eux, ou le maître d'œuvre du modèle qu'ils utilisaient (solution qui nous semble plus envisageable[139]) appartiennent à la sphère médicale. La présence concomitante, aux fol. 22r et 23v (soit de part et d'autre de la figure de la pronostication du bien et du mal), de deux figures dédiées à l'art d'Hippocrate en est un signe supplémentaire. Nous avons suggéré plus haut qu'une telle orientation, mise en relation avec ce que nous savons par ailleurs de l'histoire manuscrite de l'*ars notoria*, induisait l'origine bolonaise de l'archétype qui a servi à la réalisation de T1.

L'intégration de cette *Sphère de Petosiris* à l'art notoire aurait pu être pleinement réussie si son maître d'œuvre s'était simplement contenté d'en modifier le nom. Les motifs circulaires qui la composent ne sont pas en effet sans rappeler la forme de beaucoup de figures de l'*ars notoria*, et, de ce fait, il n'est pas à exclure que ce type de procédé divinatoire ait pu avoir, en raison de son antériorité et de sa large diffusion, quelque influence sur l'iconographie de cette tradition. Mais, en adjoignant la missive explicative, le scribe de T1 et son modèle rendaient toute fusion impossible. En effet, le programme fixé par cette notice ne cadrait guère avec le principe de fonctionnement des *note* de l'art notoire. Il n'est jamais question dans cette dernière de procéder, à l'aide d'une figure, à des calculs complexes et autres spéculations arithmétiques, mais simplement d'éprouver, par son intermédiaire — par le regard que l'on porte sur elle — la vertu angélique dispensatrice du savoir. Les deux démarches ne pouvaient être plus opposées. Conserver la lettre rendait donc impossible toute intégration définitive de cette *Sphère* à l'*ars notoria*, quand bien même elle était appelée désormais *nota pronosticationis boni et mali*. C'est ce qui explique, à n'en pas douter, qu'elle n'ait été reproduite dans aucun autre manuscrit d'art notoire.

---

[137] Pour un exemple concret, cf. Boudet (2003), p. 21-22. Il s'agit, pour aller vite, de spéculer sur l'équivalent numérique du nom de la personne pour déterminer si elle vivra ou non.

[138] On peut constater que cette prétention à connaître le passé du patient dépasse les vertus traditionnelles de cet art divinatoire, ce qui confirme que ce passage est probablement une interpolation.

[139] Cf. *supra*.

Si l'origine exogène de la *nota pronosticationis boni et mali* ne fait aucun doute, il est en revanche moins facile de se prononcer sur les deux figures de la science médicale qui l'accompagnent[140]. Celles-ci sont en effet picturalement très proches des figures traditionnelles de l'*ars notoria* et ne renvoient à aucune spéculation numérologique du type de celle qui préside au fonctionnement de la *Sphère de Petosiris*. Des prières latines, fortement teintées de grec, sont en outre copiées à l'intérieur, selon une disposition commune aux figures de l'art notoire. Toutefois, il est évident qu'elles n'appartiennent pas en propre à la tradition figurative de l'*ars notoria*. D'une part, leur positionnement de part et d'autre de la *Sphère* et leur finalité médicale laissent entendre qu'elles forment avec cette dernière un môle indivisible ; d'autre part, l'emploi fréquent du grec dans ces deux figures (que l'on ne retrouve à aucun moment dans les autres *note* de l'art notoire) renvoie à l'usage qui en est fait dans la note de la pronostication du bien et du mal. La seule différence tient au fait que, dans ces figures de la science médicale, la translittération latine des termes grecs a été effectuée[141]. Enfin, certains motifs et certaines inscriptions profanes qui les constituent — notamment au bas de la figure du fol. 23v — renvoient à un type de figuration des analogies entre le macrocosme et le microcosme (dominés tous deux par quatre qualités, quatre éléments, quatre saisons, quatre humeurs, quatre points cardinaux, etc.) dont nous pouvons retrouver la trace dans des manuscrits antérieurs au XIIIe siècle[142].

Que faut-il déduire de tout cela ? Il est peu probable que ces figures soient des ajouts imputables directement aux maîtres d'œuvre de T1, car elles forment dans ce manuscrit un ensemble unique avec la *Sphère de Petosiris* (notamment sur le plan linguistique). Il paraît également peu probable que ces deux figures puissent être le reliquat d'un quelconque archétype grec de l'*ars notoria*. En effet, de même qu'il apparaît inconcevable que l'Art soit le fruit d'une traduction de l'hébreu, rien ne laisse supposer, dans sa forme la plus classique, que celle-ci soit le fruit de la traduction latine d'un archétype grec plus ancien. Si traduction du grec il y avait eu, ces *note* seraient en toute logique déjà apparues dans les strates antérieures de notre tradition textuelle, telles celles véhiculées par des manuscrits comme Y1, E1 ou L1. Or, nous l'avons vu, il n'en est rien.

[140] Cf. planches n° XX et XXI.

[141] Cf. planche XX, au bas du fol. 22r, qui contient la première des deux figures : « Paton tumas pu ocuses panto protoplasmos ustotos ton genesion ko uole isto topon pannira mun iston affeton ke miruse imin, amin, amin. » Le même type d'incriptions se trouvent dans les deux figures.

[142] E. Wickersheimer, *op. cit.*, p. 157-162 : la plus ancienne figure repérée par le docteur Wickersheimer date du IXe siècle ; J.E. Murdoch, *Album of Science*, *op. cit.*, p. 53, motif qui renvoie à la deuxième *rota* du *De natura rerum* d'Isidore de Séville, extrait du ms Paris, BNF, lat. 4860, fol. 100r.

Il s'agit sans doute plutôt de compositions rattachées à une copie de l'art notoire antérieure à T1 (qui ne nous est pas parvenue et à partir de laquelle nos deux scribes ont en partie réalisé leur propre œuvre) élaborée par un individu qui maîtrisait mieux le grec que ses prédécesseurs, qui était très intéressé par la médecine, et qui avait en outre inséré entre elles une *Sphère de Petosiris* accompagnée d'une notice explicative quelque peu augmentée. Là encore la piste bolonaise nous semble la plus sûre. Il convient en outre de prendre en compte un élément supplémentaire : il fallait bien qu'un manuscrit du type T1 circule dans les environs de la cité émilienne pour que la version glosée, dont nos deux manuscrits les plus représentatifs sont bolonais (Kr1 et P3), puisse être réalisée, P1 (le manuscrit italien le plus proche de T1) ne pouvant à lui seul faire le lien entre le trinôme E1/Y1 — L1 — Kr1/P3, dans la mesure où, nous allons le voir, il ne reproduisait pas le paragraphe Var. d incorporé dans la glose. Quoi qu'il en soit, le mystère reste pour le moins épais autour de ces interpolations.

2.3.1.5. Ms Paris, BNF lat. 7152 (= P1)

a) Description codicologique

Le cinquième et dernier manuscrit qui perpétue de manière satisfaisante la version A de l'*ars notoria* au XIIIe siècle est le manuscrit latin 7152 de la Bibliothèque Nationale de France (= P1). Si certains catalogues le datent du XVe siècle et Lynn Thorndike du XIVe siècle[143], il est en fait à dater du deuxième ou (plus sûrement) du troisième quart du XIIIe siècle. Des spécificités paléographiques, l'encre utilisée (de couleur grise) et la qualité du parchemin montrent qu'il est d'origine nord-italienne. Il est d'une taille équivalente aux manuscrits précédents (275 x 205 mm) et comprend 22 feuillets sur parchemin. La reliure d'origine, en peau chamoisée, est passablement usée, mais l'état de conservation du manuscrit est bon. Sur le contreplat, d'une main humanistique italienne du XVe siècle, apparaît le titre : *Expositiones Apollonii ad cognitionem scientiarum quas Flores aureos appellavit*. Le texte de ce traité est disposé de manière classique sur deux colonnes. L'incipit (§ 1), conforme à la tradition, ouvre les *Flores aurei*[144] ; puis, à partir du fol. 8r commence l'*Ars nova* ; enfin les *Novem termini*, quelques paragraphes de la

[143] Thorndike, t. II, p. 281.

[144] P1, fol. 1ra : « Incipit prohemium siue expositiones quas magister Apollonius Flores aureos ad eruditionem et cognitionem omnium scientiarum et naturalium artium generalium et merito et competenter appellauit. Hoc Salomonis, Manichei et Euclidii auctoritate maxima compositum et probatum est. » On peut

quatrième partie ainsi qu'un certain nombre de figures mettent un terme à l'ouvrage. Le traité n'a été annoté par aucun lecteur contemporain ou postérieur.

b) Texte

Si cet exemplaire ressemble globalement aux quatre manuscrits décrits plus haut, il présente néanmoins à son tour un certain nombre de particularités qui montrent une nouvelle fois que la transmission des manuscrits d'*ars notoria* n'a pas été linéaire. L'étude de sa composition (cf. tableau 5) indique que son auteur a regroupé en son sein — soit qu'il ait agi de son propre fait, soit qu'il se soit basé sur un manuscrit antérieur — plusieurs des traits distinctifs qui auparavant individualisaient les quatre versions précédentes. Procédons dans l'ordre.

Le scribe insère tout d'abord l'oraison *Alpha et omega* entre les paragraphes 8 et 9, dans une version courte (par rapport à celle proposée par la version glosée au XIVe siècle) similaire, à quelques détails près, à celle présente dans T1 comme le montre le tableau suivant.

- Tableau 7 : l'oraison *Alpha et omega* dans T1 et P1 :

T1, fol. 8ra-b	**P1, fol. 1rb**
« Alpha et omega, Deus omnipotens, principium omnium rerum, finis sine fine, exaudi preces meas, piissime, nec secundum iniquitates meas neque peccata mea mihi retribuas, Domine Deus meus, sed secundum tuam misericordiam que maior est omnibus rebus uisibilibus et inuisibilibus miserere mei, sapientia Patris Christe, lux angelorum **et** gloria sanctorum, spes, portus et refugium peccatorum, cunctarum rerum conditor et humane fragilitatis redemptor, qui celum, terram, mare ac mundi ponderas palmo concludis, te, piissime, deprecor et exoro, ut una cum Patre illustres animam meam radio Sanctissimi Spiritus tui, quatenus in hac sacrosancte arte possim taliter proficere, ut ualeam ad notitiam omnis scientie, artis et sapientie uirtute tui sanctissimi nomine peruenire. »	« Alpha et omega, Deus omnipotens, principium omnium rerum **sine principio**, finis sine fine, exaudi preces meas, piissime, nec secundum iniquitates meas nec peccata mea michi retribuas, Domine Deus meus, sed secundum **misericordiam tuam** que maior est **rebus omnibus** uisibilibus et inuisibilibus miserere mei, sapientia Patris Christe, lux angelorum, gloria sanctorum, spes, portus et refugium peccatorum, cunctarum rerum conditor et humane fragilitatis redemptor, qui celum, terram, mare ac **mundum** ponderas palmo concludis, te, piissime, deprecor et exoro, ut una cum Patre illustres animam meam radio Sanctissimi Spiritus tui, quatenus in hac **sacrosancta** arte possim taliter proficere, ut ualeam ad notitiam omnis scientie, artis et sapientie uirtute tui sanctissimi **nominis** peruenire. »

Dans l'exemplaire turinois, cette prière occupait une place différente, puisqu'elle était intercalée entre les paragraphes 5 et 6. Elle était en outre suivie d'une courte variante donnant la définition de notions fondamentales de l'art (*oratio, nota, figura*), reprise par la suite dans la version glosée, mais que nous ne retrouvons pas dans P1, ce qui signifie que cet exemplaire ne peut être directement à l'origine de la version glosée. Ce dernier point

constater que les noms des autorités convoquées dans ce prologue ne sont pas corrompus, ce qui n'est pas par exemple le cas de versions antérieures comme celle de L1 et Y1 (cf. Éd. *Ars notoria*, version A, § 1).

pourrait également laisser entendre que le maître d'œuvre de P1 (ou de sa source) n'a pas eu vent de cette oraison par l'intermédiaire d'un manuscrit du type T1 ; mais nous verrons ci-après que certains éléments permettent d'infirmer, ou du moins de nuancer, cette première constatation.

À la suite de cette oraison, des paragraphes 9 à 127i, P1 suit exactement la disposition du texte de Y1 et de L1, tout en s'écartant de celle de E1, et, plus important, de celle de T1. Le manuscrit latin 7152 reproduit donc globalement, pour ce qui concerne la majeure partie du texte, la disposition la plus courante. Par la suite, il adopte un plan qui lui est propre. Alors que L1 et Y1 mélangent figures et oraisons, le scribe du manuscrit latin 7152 préfère donner avant les figures un certain nombre des paragraphes qui constituent la quatrième partie de nos traités. Parmi ceux-ci se distinguent, d'une part, l'oraison *Adoro te, rex et Deus meus* (fol. 10vb) qui n'apparaît au XIIIe siècle qu'à la fin de Y1[145] et à proximité d'une figure de L1[146], et d'autre part le paragraphe 147 présent seulement dans L1 et T1. En outre, entre ces deux paragraphes, le manuscrit de Paris ajoute une courte variante inédite et difficile à lire qui rappelle les éléments de base du comput mensuel (notamment le nombre de jours pour chaque mois)[147]. Après cette série de chapitres, P1 laisse la place à quelques figures (fol. 11v-17r), avant de repasser un court instant au texte (fol. 17va-b). Ce folio 17v est centré autour de paragraphes connus qui font parfois double emploi (notamment les § 133 et 134, déjà donnés au fol. 11) ; mais le fait le plus important est qu'il reprend les variantes a, b et c présentes uniquement dans T1[148], tout en en bouleversant l'ordre d'exposition : dans P1, Var. b, § 133, § 136 et Var. c précèdent Var. a, § 133 et 134, tandis que T1 donne un binôme inverse. La présence de ces variantes indique que le maître d'œuvre de P1 avait sous les yeux une version qui reproduisait toutes les strates textuelles nouvelles que nous avons identifiées dans T1,

[145] Éd. *Ars notoria*, version A, § 146, app. crit.

[146] Ms Sloane 1712 (= L1), fol. 22r, en dessous de la *nota ineffabilis*, soit la 5e figure de la théologie.

[147] P1, fol. 10vb.

[148] Nous suivons la numérotation élaborée pour T1. P1, fol. 17va, Var. b : « Hec de prima figura artis dyaletice facondia rationandi uel proponendi que potest dici uel proferri omnibus diebus postquam in illis qui dicuntur egiptiaci et debent eius orationes .20. proferri uel recitari in die qua inspicitur, libris eiusdem artis ante oculos positis. » Puis § 133 (doublon) et 136 (fol. 17vb), puis Var. c : « Et orationes subsequentes, scilicet Omnipotens, incomprehensibilis, et ceteras .9. et Genealogon, Cephar et cetere, dicende sunt cum omnibus et ante omnes notas omnium artium cum orationibus generalibus et positis in principio operis, Hely, Semath ; Phos, Megal ; Azay, Lemat ; Lemeat, Alameat, Theestor, etc. » ; puis Var. a : « [rubr.] Quotiens note artis dyalectice proferantur. Quotiens note artis dialectice proferantur uel etiam orationes ipsarum ipso die uicessies recitande sunt, interuallis factis et libris eiusdem artis ante oculos positis, et tunc dices Lamin, Ramagra, Heletos. Ista nota artis dyalectice omni die, exceptis egitiacis, et alia eiusdem artis similiter. » Puis § 133 et § 134 partiellement (doublons).

mais qui présentait également certaines des spécificités de Y1 et de L1, et surtout suivait dans les grandes lignes le plan adopté par les auteurs de ces deux derniers manuscrits. Le traité se termine par toute une série de figures sur lesquelles nous allons revenir.

Sur le plan textuel donc, P1 intègre certaines particularités tirées respectivement de versions présentes dans Y1, L1, et surtout T1. Cela ouvre la voie à deux possibilités : soit notre scribe est le véritable maître d'œuvre de la version qu'il propose et dans ce cas il avait directement sous les yeux quelques-uns de ces trois manuscrits ou des manuscrits appartenant à ces différentes lignées (en particulier T1) ; soit il a eu recours à un manuscrit intermédiaire qui faisait office de synthèse. En tous les cas, ce manuscrit italien regroupe dans un même texte tous les apports antérieurs, ce qui tend une nouvelle fois à prouver que la plupart des versions de l'*ars notoria* (dont celles de L1 et T1) circulaient, au XIIIe siècle, dans un espace restreint, ce qui n'excluait en rien la diffusion outre-monts de certaines d'entre elles.

c) Iconographie

Nous retrouvons, dans le domaine iconographique, cette volonté du maître d'œuvre de P1 ou de son archétype d'unifier les diverses traditions préexistantes. Il juxtapose ainsi, un peu sur le modèle du manuscrit de Turin mais avec des différences notables, les figures traditionnelles à certaines des figures présentes dans l'*Opus operum* de L1. Par exemple, il ajoute aux trois figures classiques de la grammaire une quatrième figure extraite de ce dernier opuscule. Il ne néglige pas pour autant d'apposer sa touche personnelle, puisque, si l'on effectue le rapprochement avec les versions L1 et T1, on constate qu'il fait de la première figure traditionnelle de la grammaire, constituée de cercles concentriques, la figure qui permet d'acquérir en totalité l'art en question[149], tandis qu'il substitue la figure tirée de l'*Opus operum* à l'habituelle troisième figure. Il convient de noter en outre que, contrairement à T1, la version P1 ne dédouble pas la première figure de la grammaire (même s'il y a eu visiblement hésitation de la part du dessinateur puisqu'une figure concentrique incomplète apparaît au fol. 11v), pas plus qu'elle n'omet la troisième figure du même art. En ce qui concerne les figures de la dialectique, notre homme juxtapose une nouvelle fois les deux traditions dont il dispose (fol. 14r-15r). Puis, pour la rhétorique, il

[149] P1, fol. 12r, sous la figure : « Sub hiis figuris tota gramatica perfectius comprehenditur. »

remplace la quatrième figure habituelle par celle tirée de l'*Opus operum* (fol. 15v-16v)[150]. Par contre, il omet la figure de la géométrie, aussi bien dans sa forme traditionnelle que dans celle véhiculée par l'*Opus* de L1, et celle de l'*astronomia* présente dans L1. Du reste, la confusion règne quelque peu au niveau iconographique. Le dessinateur, probablement le scribe, a dans certains cas copié à deux reprises les mêmes figures[151], sans doute parce qu'il hésitait entre diverses sources. Il est toutefois étonnamment fidèle à la tradition véhiculée par Y1 et L1, comme le montre une simple comparaison de la cinquième note de la théologie (la *figura ineffabilis*) de ces trois manuscrits.

Au total, l'exemplaire de Paris propose une version qui réalise la synthèse des différentes traditions qui, en Italie du Nord, se juxtaposent et se mêlent les unes aux autres dans les années 1240-1260. Il s'insère tout à fait dans la lignée « originelle » dont Y1 et L1 sont les plus beaux représentants. Quant aux nombreux traits communs qu'il partage avec l'exemplaire anglais conservé à Turin, ils confirment, en bonne logique, que ce dernier dérive d'un archétype qui gravitait originellement dans le même milieu transalpin que tous les autres manuscrits du XIIIe siècle que nous possédons, et qui a été ponctuellement accommodé à la manière insulaire.

2.3.1.6. Quelques fragments supplémentaires

Cinq traités présentant la version A de l'*ars notoria* nous sont donc parvenus dans un état satisfaisant pour le XIIIe siècle. Il est toutefois incontestable — l'analyse interne de ces traités l'a bien montré — que d'autres exemplaires, visiblement nombreux et aujourd'hui perdus, ont circulé à cette époque. En témoignent à leur tour les quelques reliquats supplémentaires de version A que nous trouvons aujoud'hui disséminés aux quatre coins de l'Europe et qui datent pour l'essentiel de la fin du XIIIe siècle, voire peut-être, pour certains d'entre eux, du début du XIVe siècle.

Nous avons déjà évoqué plus haut la figure de la rhétorique conservée dans le manuscrit latin 7373 de la Bibliothèque Nationale (= P2), d'origine toscane. On peut lui ajouter trois autres références :

---

[150] Dans T1 (fol. 17v-19v), la note de la « faculté rhétorique » s'ajoute aux quatre figures traditionnelles.

[151] Ainsi, il donne dans un même folio (17r) la 5e et la 6e figures de la philosophie et la 5e figure générale, avant de les donner une nouvelle fois ultérieurement, mais en respectant cette fois l'ordre habituel d'exposition (fol. 19r et 20r). Il a aussi commencé à copier une seconde fois la 2e figure de la rhétorique (fol. 22r), mais n'est pas allé au bout de ses intentions.

a) Les manuscrits CCl 221 (= Kn1)[152] et CCl 759 (= Kn2)[153] de la bibliothèque du monastère augustin de Klosterneuburg en Autriche, qui proposent des fragments succincts[154].

- Dans le premier (Kn1), deux feuillets issus d'un manuscrit d'art notoire de belle facture datable du XIIIe siècle servent de page de garde au codex. D'un format comparable à celui adopté dans les cas précédemment évoqués, ils proposent différentes figures qui s'inscrivent dans la tradition iconographique de la version A, parmi lesquelles on peut identifier la figure et demi de l'arithmétique, la première figure de la philosophie (fol. Ir), les seconde et troisième figures de la philosophie (fol. Iv), la note de la géométrie et la quatrième figure de la rhétorique (fol. I*r), les deuxième et troisième figures de la rhétorique (fol. I*v). Les prières latines, les listes de noms d'anges et de *verba mistica* copiées au sein et à proximité des figures sont l'œuvre d'une belle *gothica textualis* tout à fait similaire à celle employée par le scribe du manuscrit Sloane 1712 (= L1), de provenance, rappelons-le, méridionale. Il y a donc peut-être un lien étroit entre les deux manuscrits, bien difficile toutefois à évaluer en l'état.

- Dans le second (Kn2), l'extrait de l'*ars notoria*, visiblement plus tardif (fin XIIIe-début XIVe s.), est plus important en volume (fol. 169-175), mais il ne comprend, hormis au fol. 171v où est dessinée la quatrième note de la rhétorique, que des figures sans texte. Seuls les intitulés dans certains cas apparaissent : fol. 169r : *Tercia gramatica*, etc. Là encore, nous nous situons dans la lignée de la version A, comme en atteste par exemple la présence de la *figura ad omnes exceptives <artes>* au fol. 175r ou celle de la *figura de mirabilibus mundi* au fol. 175v.

b) Le manuscrit de la Bodleian Library d'Oxford Digby 218 (= O1, parchemin, XIIIe et XIVe siècles, 109 folios) contient pour l'essentiel l'*Opus minus* de Roger Bacon, mais deux feuillets, à la fin de l'ouvrage, gardent trace de quatre figures conformes à la

---

[152] H. Pfeiffer et B. Cernik, *Catalogus codicum manuscriptorum, qui in bibliotheca canonicorum regularium s. Augustini Claustroneoburgi asservantur*, Band 1, Vienne, 1922 ; F. Lackner, *Katalog der Handschriften der Augustiner Chorherrenstiftes Klosterneuburg Cod. 201-300*, Veröffentlichungen der Kommission für Schrift-und Buchwesen des Mittelalters Reihe II : Verzeichnisse der Handschriften österreichischer Bibliotheken 2/3 (à paraître). Sur ce ms : R. Creytens, « Les commentateurs dominicains de la Règle de saint Augustin du XIIIe au XVIe siècle », *Archivum Fratrum Prædicatorum*, 33 (1963), p. 121-157 ; R. Goy, « Die Überlieferung der Werke Hugos von St Viktor. Ein Beitrag zur Kommunikationsgeschichte des Mittelalters », *Monographien zur Geschichte des Mittelalters* 14, Stuttgart, 1976.

[153] H. Pfeiffer et B. Cernik, *Handschriftlicher Zettelkatalog von H. Pfeiffer, B. Cernik für Cod. 453-1256 in photomechanischer Reproduktion vorliegend*, Band 4. Sur ce ms : H.-M. Rochais, « Les manuscrits du *Liber scintillarum* », *Scriptorium* 4 (1950), p. 294-309 ; F. Stegmüller, *Repertorium biblium medii ævi*, 11 Bande, Madrid, 1950-1980, n° 9448 et 7832.

version A : il s'agit de la troisième figure de la grammaire, des première et seconde figures de la dialectique, et de la première figure de la rhétorique[155].

Au terme de ce tour d'horizon des manuscrits du XIIIe siècle, il convient de retenir tout particulièrement deux éléments :

a) D'une part, la tradition manuscrite, même au sein d'une même famille (ici la version A), reste très éclatée, ce qui suppose une circulation importante du texte et un certain nombre de copies qui ne nous sont pas parvenues.

b) D'autre part, le nord de la péninsule italienne a été, selon toute probabilité, la zone de production manuscrite privilégiée au XIIIe siècle.

Cela ne signifie pas, bien entendu, que d'autres parties de l'Europe en aient été dépourvues durant cette période : la circulation des manuscrits a pu être rapide de *scriptorium* à *scriptorium*, ou de *studium* à *studium*, comme le montre, vers 1250, le cas exemplaire du manuscrit de Turin d'origine anglaise et non italienne.

On peut aussi avancer comme preuve d'une transmission ponctuelle de l'*ars notoria* hors de sa zone de production préférentielle au XIIIe siècle le court article que lui consacre la *secunda secunde* de la *Summa fratris Alexandri* [Alexandre de Halès][156]. Ce passage, intégré dans une question consacrée toute entière à la divination, est passé jusqu'ici inaperçu. Mais il montre, par la précision avec laquelle l'art notoire est brocardé, que les franciscains parisiens à l'origine de l'œuvre ne connaissaient pas l'art notoire que par ouï-dire[157]. Si nos déductions précédentes s'avèrent exactes, peut-être faut-il y voir l'apport de quelque membre du *studium* franciscain de Bologne, venu, comme c'était souvent le cas, parfaire dans la capitale de royaume de France son cursus en philosophie et en théologie[158].

---

[154] Nous remercions le Dr. Haidinger de la Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters de nous avoir fait parvenir des reproductions de ces fragments.

[155] Cf. liste d'Adam McLean. Voir catalogue pour une description plus complète.

[156] *Doctoris irrefragabilis Alexandri de Hales ordinis minorum Summa theologica*, éd. Quaracchi, Florence, 1930, t. III, *Secunda pars secundi libri*, q. II, m. VI, cap. VIII, p. 775. Cette œuvre réalisée collectivement dans les années 1240 au sein du *studium* franciscain de Paris — Jean de la Rochelle (v. 1190/1200-1245) en a été le producteur et le rédacteur en chef — a été mise sous le patronyme du grand maître intellectuel de l'Ordre, Alexandre de Halès (av. 1186-1245), qui avait fourni l'essentiel du matériau nécessaire à sa réalisation. Cf. V. Doucet, « Maîtres franciscains de Paris », dans P. Glorieux, *Répertoire des maîtres en théologie de Paris au XIIIe siècle*, *Archivum fraciscanum historicum*, Florence, Suppl. , 27, 1934, p. 534-538.

[157] Pour un commentaire, cf. *infra*, IIe partie, ch. 6.1.1.

[158] N.G. Siraisi, *Taddeo Alderotti and His Pupils. Two Generations of Italian Medical Learning*, Princeton University Press, 1972, p. 7-8 : mise au point sur les couvents de frères à Bologne dans la première moitié du XIIIe siècle.

Il ne s'agit là, toutefois, que d'une exception qui confirme la règle. Si diffusion parisienne de l'art notoire il y a eu dans les années 1240, elle n'a pas excédé un espace très confidentiel, puisque, comme nous allons le voir, le bon connaisseur contemporain de textes magiques qu'est l'évêque de Paris Guillaume d'Auvergne ne s'en fait à aucun moment le rapporteur[159]. Quant à l'extrait de la *Summa fratris Alexandri*, quelque peu isolé dans une exposition et une dénonciation très classiques des « superstitions », il n'a pas eu de grand retentissement, puisque nous n'en retrouvons à notre connaissance aucun écho dans les condamnations ultérieures[160], si ce n'est à l'époque moderne chez le jésuite Martin Delrio ou le juriste espagnol Francisco Torreblanca[161].

Aussi, malgré que quelques éléments doivent nous amener à le nuancer et que nous devions nous contenter d'une vision partielle de la réalité, le constat que nous permet de dresser l'analyse approfondie des manuscrits du XIIIe siècle semble assez clair : la diffusion de l'*ars notoria* est restée en grande partie circonscrite au nord de l'Italie durant cette période, comme le confirme ultérieurement l'élaboration bolonaise de la version glosée.

Ce tropisme explique aussi sans doute pourquoi l'astrologue de Frédéric II Michel Scot fait allusion à l'*ars notoria* dans son *Liber introductorius* (vers 1220-1230) quand, à l'inverse, de grands pourfendeurs de la magie comme Guillaume d'Auvergne (vers 1230) et l'auteur du *Speculum astronomie* (vers 1260) omettent de la citer parmi les livres qu'ils condamnent. Du moins est-ce l'hypothèse que l'on peut faire à la lecture des œuvres de ces auteurs qui, avec des motivations diverses, s'intéressent de près à la magie.

2.3.2. Les signes d'un tropisme transalpin ? Les mentions de Michel Scot et le silence quasi général des sources doctrinales avant 1270

2.3.2.1. Michel Scot et l'*ars notoria*

Le célèbre savant et astrologue Michel Scot (mort vers 1235) est l'un des premiers à faire montre d'une connaissance précise de textes de magie attribués à Salomon. Sa vie et sa carrière comportent de nombreuses zones d'ombre. Sa date et son lieu de naissance restent notamment inconnus. Michel a eu une première période tolédane, qu'il a consacrée

[159] Cf. *infra*, Ière partie, ch. 2.3.2.

[160] Thomas d'Aquin ne s'en inspire pas pour réaliser l'article qu'il consacre à l'art notoire dans sa *Somme théologique*.

[161] Cf. infra, IIe partie, ch. 6.4.1.

à la traduction de textes philosophiques d'Aristote, Avicenne, Averroès et autres[162]. En 1215, il se rendit au IVe concile de Latran, en compagnie de l'archevêque de Tolède, Rodrigo Ximenes de Rada. Par la suite, il se serait rendu en Italie, où il aurait séjourné à Bologne en 1220 ou 1221 (et peut-être encore en 1231), puis à la cour pontificale, avant de finir sa carrière à la cour de l'empereur Frédéric II entre 1227 et 1236, date approximative de sa mort. Les biographes de Michel Scot, notamment Lynn Thorndike, supposent qu'il a même séjourné un temps à Paris vers 1230, pour faire une lecture de la *Sphera* de Jean de Sacrobosco à l'université.

Michel Scot doit surtout sa réputation à la rédaction de son *Liber introductorius*, ouvrage consacré à la défense de l'astrologie, qu'il aurait composé en grande partie à la cour de Frédéric II, même si le début de sa rédaction est traditionnellement situé vers 1220[163]. Cet ouvrage, constitué d'un long prologue (*Proemium*) et de trois livres (*Liber quatuor distinctionum* ou *Primus liber*, *Liber particularis* et *Liber physonomie*), nous est parvenu sous différentes formes, sans que l'on sache véritablement laquelle reflète le mieux la version originale[164]. L'objectif avoué de Michel Scot est de distinguer la bonne astrologie de l'astrologie « superstitieuse ». Aussi, pour débarrasser l'*astronomia* des scories qui la dégradent, est-il contraint d'évoquer les différents arts magiques qui s'abritent couramment sous ce glorieux couvert. L'astrologue fait alors montre de

[162] C. Burnett, « Michael Scot and the Transmission of Scientific Culture from Toledo to Bologna via the Court of Frederick II Hohenstaufen », *Micrologus* II (1994), *La scienze alla corte di Federico II*, p. 101-126. Dans une communication récente, Charles Burnett remet en cause sa qualité de traducteur : cf. « Les compétences linguistiques et scientifiques des traducteurs de l'arabe en latin au Moyen Âge », conférence donnée à l'I.R.H.T. de Paris, le 22 mars 2001.

[163] Thorndike, t. II, p. 307-337 ; Id., *Michael Scot*, Londres, 1965 ; L. Minio-Paluello, « Michael Scot », dans *Dictionary of Scientific Biography*, éd. C.C. Gillipsie, New York, XI (1974), p. 361-365 ; G.M. Edwards, « The Two Redactions of Michael Scot's *Liber introductorius* », *Traditio* 41 (1985), p. 329-340.

[164] Cf. C. Burnett, *op. cit.*, p. 111 et suiv. Deux mss en présentent une version courte : Paris, BNF, nouv. acq. lat. 1401, datable de 1279, fol. 11r-128r ; Escorial, Real Biblioteca, f.III.8 (troisième quart du XIVe s.), fol. 1r-126v ; deux autres, une version longue, qui a été interpolée vers 1287 par l'astrologue et géomancien Barthélémy de Parme : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10268 (copié à Padoue vers 1340), fol. 1r-146r ; Oxford, Bodleian Lib., Bodley 266 (troisième quart du XVe s.), fol. 1r-222v. Cf. L. Thorndike, « Manuscripts of Michael Scot's *Liber introductorius* », dans *Didascaliae : Studies in honor of Anselm M. Albareda*, New York, 1961, p. 427-447 ; sur le ms de Munich, cf. A. Bauer, *Der Liber introductorius des Michael Scotus in der Abschrift Clm 10268 der Bayerische Staatsbibliothek München. Ein Illustrierter astronomisch-astrologischer Codex aus Padua, 14. Jahrundert*, Munich, 1983 ; *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Padoue, 1999, p. 113-114 ; D. Blume, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder im Mittelalter und Renaissance*, Berlin, 2000, p. 52-63 et 370-372 ; S. Ackermann, *De signis et imaginibus celi. Studien zu Michael Scotus als Astronom und Astologe*, à paraître. Pour G.M. Edwards, les versions longues qui nous sont parvenues dériveraient d'une versoin longue rédigée par Michel Scot lui-même, tandis que les versions courtes en seraient un résumé ; mais la thèse selon laquelle les versions courtes se rapprochent davantage de l'original circule également. La transcription du ms de Munich, entreprise par H. Meier (fol. 21-70), est consultable au Warburg Institute de Londres. Pour une édition du prologue, cf. G.M. Edwards, *The* Liber introductorius *of Michael Scot* (Ph.D), University of

connaissances assez développées en la matière. C'est la conséquence d'une curiosité qui l'a poussé, dans certains cas, à reculer assez loin les limites de l'acceptable[165]. Quoiqu'il condamne ouvertement ces différentes pratiques, son attitude à leur égard est en effet beaucoup plus ambiguë qu'il n'y paraît à première vue, comme l'ont bien montré Lynn Thorndike, David Pingree et dernièrement Jean-Patrice Boudet[166].

Dans le prologue du *Liber introductorius*, après avoir fait une présentation rapide de la création dans son entier, Michel Scot constate que l'*astronomia*, qui est le plus noble des sept arts libéraux, est utile dans de nombreux domaines, qui vont de la médecine à la pratique de la magie, en passant par l'exercice du pouvoir politique et du commerce. Pour la magie, il remarque notamment, sans porter à cet endroit de jugement de valeur, qu'elle est utile aux « nigromanciens » et aux adeptes de l'*ars notoria* pour que ceux-ci puissent parvenir à leurs fins[167]. Un tel amalgame faisait indéniablement du tort à la science qu'il défend ; aussi l'astrologue établit-il un peu plus loin la liste des pratiques magiques qu'il convient de proscrire. Il propose alors une énumération d'arts magico-divinatoires qui s'inspire pour l'essentiel de la classification isidorienne. C'est pour lui l'occasion de mentionner une nouvelle fois une *ars notoria* au milieu de tous ces arts qui selon lui « détruisent la foi [*religio*] en la loi divine »[168].

Southern California, 1978, et Boudet (2003), p.j. n° 3 (ms de base Munich Clm 10268, avec collation partielle des mss d'Oxford et de Paris).

[165] Weill-Parot, p. 396, met en évidence par exemple l'usage extensif que Michel Scot a fait du *Liber horarum opere* de Belanuz dans son *Liber introductorius*, alors qu'il est pourtant question dans cet opuscule de fabrication d'images, d'inscription de caractères et de conjurations. Le *Liber horarum opere*, associé au *Liber lune* d'Hermès, est condamné ultérieurement comme « abominable » par l'auteur du *Speculum astronomie*.

[166] Pingree (1994), p. 49-50 ; Boudet (2003), t. I, p. 130-134.

[167] L'évocation de l'art notoire se retrouve dans la version courte comme dans la version longue de l'œuvre de Michel Scot. Il ne s'agit donc pas d'une interpolation tardive. Cf. Paris, BNF, nouv. acq. lat. 1401, fol. 33va : « Sed cum astronomia sit una scientia de .7. liberalibus artibus et nobilioribus ceteris necessaria est, utilis et delectabilis omni homini cupienti esse sapienti, eo quod est ars utilis, necessaria et delectabilis in multis et pro multis, ut medico pro infirmis, regibus et baronibus et pro agendis mercatoribus propter earum vias et mercationes, marinariis propter varietatem aeris et maris, alchimistis, nigromanticis et operantibus artem notoriam et alia que constellationibus exercentur. » Passage cité également par S. Caroti, « L'astrologia nell'età di Federico II », *Micrologus* II (1994), p. 58-59, à l'aide du ms Munich Clm 10268, fol. 16ra.

[168] Mss Paris, BNF, nouv. acq. lat. 1401, fol. 35va : « Sunt etiam multe scientie sive artes que sub nomine astronomie quodammodo palliantur, ut geomancia, ydromancia, aerimancia, pyromancia, spatomancia, augurimancia, physonomancia, nigromancia, prestigiomancia, alchymia, notoria, sors, incantatio et constellatio, etc. » ; Munich, Clm 10268, fol. 17rb : « Sunt etiam multe scientie sive artes que sub nomine astronomie quodammodo palliantur, ut geomancia, ydromancia, aerimancia, phyromancia, spatomancia, auguriomancia, physonomancia, nigromancia, prestigiomancia, alchimia, nothoria, sors, incantatio, constellatio, etc. » Sa définition de la *nigromancia* correspond en fait à la classique *nécromancie*, c'est-à-dire à la divination par l'esprit des morts, comme le laisse entendre la confusion étymologique suivante : Ms Paris cit., fol. 36ra : « De quod nigromancia dicitur a nigros quod est mors, et mancia divinatio. Hec enim ars fit per sacrificia sanguinis humani tam vivorum quam mortuorum sciendo quod demones valde appetunt sanguinem quasi eo scicientes, et in eo delectatur oblato sibi nomine sacrificii, nec

Cette liste établie, Michel entreprend d'en détailler le contenu. Nous pourrions alors nous attendre à ce qu'il en dise davantage sur l'étymologie et la nature de cette *ars notoria*, mais curieusement c'est le seul des arts précités qui est oublié[169]. En réalité, cette omission n'est que ponctuelle. Lorsque Michel cite un certain nombre de livres de magie au tout début de son ouvrage, il évoque une *ars notoria* au côté d'un art nécromantique attribué à Alpharay[170] qui, contrairement à ce qu'indique David Pingree, ne peut lui être assimilé[171]. Mais il ne précise pas davantage de quoi il s'agit.

Ces mentions restent très laconiques et ne permettent pas de savoir de manière définitive si Michel Scot évoque ici la véritable *ars notoria*. Tout au plus peut-on supposer qu'il en a entendu parler. Mais reste à savoir dans quelles circonstances. Que ce soit durant sa période tolédane paraît peu vraisemblable. Trop de différences (notamment sur le plan des rituels en vigueur) séparent l'*ars notoria* des autres ouvrages appartenant au groupe des magies liées à la *Sapientia Salomonis* (parmi lesquelles on peut comptabiliser l'*Ydea* mentionnée par notre astrologue [= *De quatuor annulis*][172], mais aussi l'*Almandal* et, plus tardivement, le *Liber Raziel*) pour que celle-ci puisse émaner du milieu des traducteurs tolédans auquel Michel a été un temps apparenté. La plupart de ces ouvrages étaient du reste déjà connus, à peu près à la même époque, de l'évêque de Paris Guillaume d'Auvergne, sans que celui-ci leur associe une quelconque *ars notoria*[173]. Nous avons vu par ailleurs — et c'est là l'argument le plus convaincant — qu'il y a très peu de chance que l'Espagne ait été la terre d'origine de l'art notoire[174], l'Italie du Nord apparaissant, à bien des égards, beaucoup mieux placée. Dès lors, si Michel Scot a entendu parler d'une

---

alicui reperiuntur obedientes repente, nisi sibi fiat sacrificium de humano sanguine uel de humana carne, aut ossibus et certis coniurationibus, ut faciebat Symon Magus, Petrus Abbaleardus, et ariolus Alexandrei conclavi. » ; Munich, Clm 10268, fol. 17va.

[169] Mss Paris, BNF, nouv. acq. lat. 1401, fol. 36va-b ; Munich, Clm 10268, fol. 17va-18rb.

[170] Mss Paris, BNF, nouv. acq. lat. 1401, fol. 36va : « Et [spiritum] intrant in corpore mortuorum et per illa sonant responsa dare, ut probatur in arte Alpharay. » ; Munich, Clm 10268, fol. 17vb : « Et est sciendum quod spiritum quidam, quandoque intravit in corpora mortuorum, imprime et per illa sonant responsa dare sapiens convocator, ut probatur in arte Alphyrei, Florieth, Ydee Salomonis, etc. »

[171] Mss Paris, BNF, nouv. acq. lat. 1401, fol. 12v : « […] quod vero non est experimentatus Librum ymaginum Lune, Pietatis Aristotelis, Consolationis medicine, Lucidarium in natura, Lucidarium in divinitate, Septuaginta, Alchiranum simplicem et compositum, Notoriam, Alpharay, Adam, Ydeam, Floronem, Petrum Abaleardum, et quosdam alios nomina quorum hic nolumus pandere. » ; Munich, Clm 10268, fol. 1va : « […] quod vero non est experimentatus Librum ymaginum Lune, Pietatis Aristotilis, Consolationis medicine, Lucidarium in natura, Lucidarium in divinitate, Septuaginta, Alchiranum simplicem et compositum, Artem notoriam, Alpharay, Adam, Ydeam, Floronem, Petrum Abalehardum, et quosdam alios nomina quorum hic nolumus pandere. » Cf. L. Thorndike, *Michael Scot*, p. 19, qui cite le ms de l'Escorial, fol. 2rb-va. En ce qui concerne l'assimilation erronée de l'*ars notoria* à l'art d'Alpharay, cf. Pingree (1994), p. 46, qui cite le ms Bodley 266, fol. 22va.

[172] Sur ce texte cité par l'auteur du *Speculum astronomie*, cf. Weill-Parot, p. 52-53.

[173] Cf. *infra*, dans ce chapitre.

[174] Pour des éléments supplémentaires infirmant la piste tolédane, cf. *infra*, Ière partie, ch. 2.4.2.

ars notoria qui renvoie bien à la pratique magique que nous étudions, il y a plus de chances que ce soit en Italie, lors de son séjour romain ou bolonais (la seconde solution étant la plus probable) que lors de son séjour parisien, comme l'ont laissé entendre Lynn Thorndike et David Pingree[175].

2.3.2.2. Le silence des sources doctrinales avant 1270

Une fois passées en revue les mentions allusives de Michel Scot, la situation est beaucoup plus claire, dans la mesure où l'*ars notoria*, pour quelques décennies, disparaît (à une exception près) des sources, toutes septentrionales, qui font mention avec quelque exhaustivité de la magie pseudo-salomonienne.

a) Guillaume d'Auvergne (vers 1230)

Il faut nous pencher tout d'abord sur l'œuvre de l'évêque de Paris Guillaume d'Auvergne (vers 1180-1249), l'un des théologiens majeurs de la première moitié du XIIIe siècle. Guillaume a joué un rôle pionnier dans le rejet catégorique par les docteurs chrétiens de toutes les formes de magie destinative et de magie rituelle en particulier[176]. À ce titre, deux de ses ouvrages sont susceptibles de contenir une condamnation sans appel de l'*ars notoria* : il s'agit du *De legibus* et du *De universo*, deux textes majeurs rédigés vers 1230.

La lecture de ces textes montre que Guillaume était particulièrement au fait en matière de traités de magie, et notamment en matière d'ouvrages pseudo-salomoniens[177].

---

[175] L. Thorndike, *Michael Scot*, p. 35-36 ; Pingree (1994), p. 54.

[176] Sur les positions de Guillaume d'Auvergne vis-à-vis de la magie en général, cf. S.P. Marrone, « William of Auvergne on magic in natural philosophy and theology », dans J.A. Aertsen et A. Speer (éd.), *Was ist Philosophie im Mittelalter ?* (Akten des X. Internationalen Kongresses für mittelalterliche Philosophie des Société internationale pour l'Étude de la Philosophie Médiévale, 25. bis 30. August 1997 in Erfurt), Berlin-New York, 1998, p. 741-748, et surtout Weill-Parot, p. 175-211.

[177] Guillaume d'Auvergne, *De legibus*, cap. 24, dans *Opera omnia*, Parisiis, apud L. Billaine, 1674, t. I, p. 70a, avec collation du ms Paris, BNF, lat. 15755, fol. 72ra, réalisée par Boudet (2003), t. I, p. 156 : « Inde processerunt nefandissima opera, que etiam vulgo nominatissima sunt, videlicet inspectio speculi, inspectio spate, inspectio unguis, videlicet ut furta et alia occulta invenirentur, in quibus omnibus diabolicorum sacrificiorum impietas partim latet, et partim omnibus manifesta est, si perfecte scripta inveniantur. Et hac eadem peste curiositatis processit liber maledictus et execrabilis, qui dicitur *Liber sacratus* ; similiter et aliud quod dicitur *Speculum ab hominibus*, in quibus preterita, presentia et futura videri ipsi auctores eorum demones promiserunt. » ; *Ibid.*, ch. 26, p. 84b, ms cité, fol. 87va : « *Mandal* autem et *Amandel*, figura est erea quadrangula, que cum habeat omnes execrationes suas et superstitiones. Conveniunt ad eam, ut dicunt, universi spiritus hujusmodi obedientes execrabili ministro illius operis. » ; *Ibid.*, ch. 27, p. 89b : « Ad hoc genus idolatrie pertinent ille quatuor figure, que vocatur *Anuli Salomonis*, et quinta, que vocatur *Sigillum Salomonis*, et novem alie, que vocantur *Novem candarie*, quorum omnium excecrabilissime consecrationes et detestabiles invocationes, scripture, imagines, apertissimam idolatrie continent impietatem. De nefanda autem imagine illa, que *Idea Salomonis et entocta* dicitur, nulla fit mentio

Il a été le premier du reste, comme le rappellent David Pingree et Nicolas Weill-Parot[178], à citer certains de ces opuscules qu'il avoue avoir eu la faiblesse de consulter alors qu'il était encore un tout jeune homme[179]. Ainsi, si l'*Idea Salomonis et entocta* qu'il cite renvoie à un texte déjà mentionné par Michel Scot[180], il dresse pour le reste un catalogue inédit de textes pseudo-salomoniens : il évoque ainsi des textes tels que l'*Almandal*[181], les *Novem candarie*[182] ou encore le *Liber sacratus*[183]. Mais il oublie de brocarder une *ars notoria* dont il n'a visiblement pas eu connaissance durant son adolescence, ni même au moment de la rédaction de ses deux ouvrages.

Ceci confirme que l'art notoire n'était pas attaché *ipso facto* à un corpus pseudo-salomonien clairement constitué et, qu'à la croisée des XIIe et XIIIe siècles, il circulait indépendamment, par le biais de réseaux qui lui étaient propres. Nous pouvons en tout cas en conclure que, vers les années 1230, l'*ars notoria* n'était pas encore arrivée jusqu'à Paris (ou tout du moins n'y était pas apparue au grand jour) et restait encore à cette époque très largement cantonnée non loin de son lieu de production originel, c'est-à-dire en Italie du Nord et, sans doute, plus précisément dans les environs de Bologne.

b) Le *Speculum astronomie* (vers 1260)

La deuxième source qui omet de mentionner l'art notoire comme magie condamnable est plus tardive. Elle n'est autre que le fameux *Speculum astronomie* dont l'attribution à Albert le Grand et la datation ont été et restent l'objet d'un intense débat historiographique[184]. Ce texte célèbre, rédigé dans le courant des années 1250 ou des

---

apud Christianos ; similiter nec de libro que *Sacratum* vocant, nec de operibus ejusdem. Eodem modo neque de figura que *Mandal*, sive *Amandel* dicitur, aut operibus ejus. » ; *De universo*, éd. Billaine, t. II, 3, 12, p. 1037b, avec collation du ms Paris, BNF, lat. 15756, fol. 212vb par Boudet (2003), t. I, p. 156 : « In illo autem opere malefico et in opere nefario *Almandel*, et in multis aliis artis hujusmodi operibus, scito quod apparitiones personarum, que ibi fiunt, et rerum aliarum, non secundum veritatem fiunt plerunque, sed tanquam in visione, scilicet phantastica […]. »

[178] Pingree (1994), p. 41 ; Weill-Parot, p. 177-178.

[179] Guillaume d'Auvergne, *De legibus*, cap. 25, éd. cit., t. I, p. 78a (F) : « […] Et hæc omnia in libris judicorum astronomiæ et in libris magorum atque maleficorum tempore adolescentiæ nostræ nos meminimus inspexisse. »

[180] Pour une descriptions rapide de ce texte, cf. Weill-Parot, p. 52-53. Il correspond au *De quatuor anuli Salomonis*, encore appelé *Sigillum Salomonis*.

[181] Sur ce texte à la tradition manuscrite complexe, cf. *infra*. Cf. aussi Weill-Parot, p. 54-55.

[182] Pour une descriptions rapide de ce texte, Weill-Parot, p. 53-54.

[183] Ce dernier opuscule ne peut être l'équivalent du *Liber sacratus sive juratus* du Pseudo-Honorius de Thèbes. Au mieux, comme l'envisage J.-P. Boudet, dans « Magie théurgique… », *op. cit.*, il s'agit d'une première version qui aurait été profondément remaniée dans les premières décennies du XIVe siècle. Mais il peut aussi s'agir d'un tout autre texte.

[184] Pour un rappel historiographique et une bibliographie, cf. Weill-Parot, p. 27-32. Voir dernièrement : A. Paravicini Bagliani, *Le* Speculum Astronomiæ, *une énigme ? Enquête sur les manuscrits*, Florence, 2001, dans lequel l'auteur montre, par une étude codicologique serrée, que le titre même de l'œuvre et son attribution à Albert le Grand sont tardifs dans la soixantaine de mss connus ; il donne

années 1260 (soit une vingtaine ou trentaine d'années après les ouvrages de Guillaume d'Auvergne), se garde d'évoquer l'*ars notoria* pour des raisons plus difficiles à déterminer que dans le cas précédent. L'auteur — que nous nommerons *Magister Speculi* pour reprendre la dénomination commode utilisée par Nicolas Weill-Parot — se préoccupe de trier le bon grain de l'ivraie parmi tous les livres qu'il dit avoir eu entre les mains[185]. Pour ce faire, il effectue sa classification en fonction de la nature destinative ou non destinative des images (*imagines*) que ces ouvrages contiennent. Il distingue ainsi trois catégories d'images. Les deux premières entrent dans le cadre destinatif : il s'agit des « images abominables » et des « images détestables » ; la troisième et dernière entre dans un cadre naturaliste et concerne les « images astrologiques » : seules ces dernières en effet, dont il crée le concept pour l'occasion[186], n'ont pas une fonction destinative (elles ne sont pas destinées à favoriser la venue d'entités spirituelles ou démoniaques), car leur mode de fonctionnement s'insère dans un système cosmologique qui fait jouer les relations de sympathie naturelles qui relient les uns aux autres tous ses composants. En revanche, les deux premières catégories d'images supposent, pour avoir une quelconque efficacité, l'intervention d'entités spirituelles dont la nature démoniaque est assurée. Les « images abominables » se rencontrent, nous dit le *Magister Speculi*, dans des ouvrages attribués à Hermès, Toz le Grec, Germath le Babylonien et Belanuz (le Pseudo-Apollonius de Tyane). Selon David Pingree[187], il s'agirait de textes d'origine hermétique — ce que confirme Nicolas Weill-Parot, qui suppose qu'ils seraient le fruit des spéculations des Sâbiens d'Harrân, en Mésopotamie du nord, au IXe et Xe siècles[188] — traduits au XIIe siècle ou dans la première moitié du XIIIe siècle[189]. Puis, le *Magister Speculi* dit trouver les images de la seconde catégorie — les « images détestables » — dans certains des ouvrages pseudo-salomoniens cités avant lui par Guillaume d'Auvergne[190]. À ce stade,

également des indices pour une attribution (partielle ?) de l'ouvrage à Campanus de Novare ; B. Roy, « Richard de Fournival, auteur du *Speculum astronomie* ? », *AHDLMA*, t. 67 (2000), p. 159-180.

[185] P. Zambelli, *The* Speculum astronomiæ *and Its Enigma, op. cit.*, cap. 11, p. 242 : « […] et ex eis, iamdiu est, libros multos inspexi, sed quoniam eos abhorrui, non extat mihi perfecta memoria super eorum numero, titulis, initiis aut continentiis sive auctoribus eorundem. »

[186] Les circonstances de la naissance de cette notion d'« images astrologiques » est l'objet de la magistrale thèse de N. Weill-Parot récemment éditée (= Weill-Parot).

[187] Pingree (1994), p. 50-51. Voir aussi Thorndike, t. II, ch. XLV : Hermetic Books in the Middle Ages, p. 214-228.

[188] Weill-Parot, p. 49-52.

[189] Voir la mise au point récente de P. Lucentini, « L'ermetismo magico nel secolo XIII », dans *Sic itur ad astra. Studien zur Geschichte der Mathematik und Naturwissenschaften* (Festschrift für den Arabisten Paul Kunitzsch zum 70. Geburtstag), éd. M. Folkerts et R. Lorch, Wiesbaden, 2000, p. 409-450.

[190] P. Zambelli, *op. cit.*, cap. XI, p. 244 : « Et ex libris Salomonis est liber *De quatuor annulis*, quem intitulat nominibus quatuor discipulorum suorum, qui sic incipit : *De arte eutonica et ydaica etc.* Et liber *De novem candariis*, qui sic incipit : *Locus admonet ut dicamus etc.* Et liber *De tribus figuris spirituum*,

nous pourrions une nouvelle fois nous attendre à voir surgir l'*ars notoria* hors de l'ombre, mais il n'en est rien. Ce silence peut s'expliquer de deux manières :

- soit le *Magister Speculi* a considéré que les *figure* ou *note* présentes dans nos traités n'étaient pas à classer parmi les « images » condamnables, en l'occurrence ici « détestables »[191] ; dans ce cas de figure, il avait connaissance de l'existence de l'art notoire, mais il n'aurait pas jugé nécessaire de le vilipender, l'utilisation de ces « figures » n'ayant que peu de rapports avec la magie des talismans et des *imagines*.
- soit il n'avait pas connaissance, pour des raisons circonstancielles, de l'existence de l'*ars notoria*.

Parmi ces deux propositions, la seconde nous semble la plus à même d'expliquer le silence du *Speculum astronomie*. Le fait que l'art notoire ne propose pas de véritables images talismaniques — alors que c'est à elles que s'attache avant tout le *Magister Speculi* — ne suffit pas à expliquer le silence de l'auteur, dans la mesure où les autres textes « salomoniens » cités, notamment l'*Almandal*, proposent eux aussi des figures complexes qui excèdent la définition stricte du talisman[192]. L'utilisation efficace des « figures » de l'*ars notoria* nécessitait tout de même la prise en compte de prescriptions astrologiques, qui, bien que d'un faible niveau théorique, prouvaient que le mode de fonctionnement des « notes » ne rejetait pas radicalement toute implication d'un déterminisme astral. En outre, le positionnement très particulier du *magister* qui se dit l' « ami » et le successeur d'Apollonius[193] et décrit la procédure rituelle en vigueur dans l'art avait de quoi à lui seul susciter l'ire du *Magister Speculi*, si enclin à réagir dès lors qu'il s'agit de menacer la véritable *astronomia* : le *magister* de l'*ars notoria* se proclame en effet expert dans cette science et place l'art notoire sous son couvert, ce qui n'était pas fait pour que le *Magister Speculi* ait quelques scrupules à ne pas l'incorporer à sa liste[194].

---

qui sic incipit : *Sicut de cælestibus etc.* Et liber *De figura Almandal*, qui sic incipit : *Capitulum in figura Almandal etc.* Et alius parvus *De sigillis ad dæmoniacos*, qui sic incipit : *Capitulum sigilli gandal et tanchil etc.* »

[191] C'est l'opinion de F. Klaassen, « Medieval Ritual Magic in the Renaissance », à paraître.

[192] Weill-Parot, p. 61.

[193] Éd. *Ars notoria*, version A, § 8 : « Sed et amicus et predecessor noster idem Appollonius […]. »

[194] *Ibid.*, § 2 : « Ego artium magister merito nuncupatus, cui liberalium artium natura quasi specialiter concessisse uidetur, tractaturus de cognitione astronomie siue astrologie, quibus experimentis artium compendiosa competensque cognitio possit haberi, quibusque naturis temporum ydonea possit siue infirma natura competenter diuidi, uel quibus diebus uel quibus horis res et facta hominum inchoanda siue terminanda sint […] » ; § 13 : « Necessarium etenim est ipsas astronomie siue astrologie siue artis notorie particulas distinctas uel orationes suo modo et loco et tempore dici, et ex eis secundum dispositionem temporum debere operari » ; § 19 : « Ipsa artis notorie prima figura est et super notam quadrangulam manifestandam sita est. Ipsa in astronomie exceptionibus a paucis habitis angelica sapientia, in astrologie

Si l'auteur du *Speculum astronomie* avait eu vent de l'art notoire, l'intégration de ce dernier dans la liste des ouvrages « détestables » n'aurait donc pas posé, à notre sens, de difficulté majeure. Du reste, quelques décennies plus tard, en 1310, le médecin padouan Pietro d'Abano n'a pas hésité de son côté, il est vrai quelque peu sous la contrainte, à condamner l'art notoire, accompagné des textes « hermétiques » et « salomoniens » répertoriés par le *Magister Speculi*, en tant que texte contenant des *imagines negromantie*[195].

Pour conclure, il apparaît que l'*ars notoria* a globalement réussi à passer inaperçu jusqu'au tournant des années 1270, au moment où Roger Bacon et Thomas d'Aquin la condamnent explicitement[196]. La discrétion qui a entouré ses premiers pas a pu être à court terme un handicap à sa diffusion, mais elle a sans doute été un grand atout à moyen et long terme. Elle a ainsi mieux passé l'épreuve de la répression qui a touché les autres textes de magie rituelle à partir des premières décennies du XIVe siècle, et pu affronter plus efficacement l'avenir.

Si l'étude de nos plus anciens traités nous a amené à nous interroger sur leur origine respective et à dresser le constat d'une diffusion prioritairement italienne de l'*ars notoria* au XIIIe siècle, nous allons maintenant, avant de poursuivre notre examen exhaustif des manuscrits, revenir sur la question de l'origine en ajoutant quelques nouvelles pièces au dossier. Nous verrons ainsi que les indices que nous ont délivrés jusque-là les manuscrits se trouvent confortés par les quelques témoignages secondaires dont nous disposons.

2.4. L'origine de l'*ars notoria* : entre récit légendaire et réalité historique ; date, lieu d'apparition et comparaison avec d'autres textes « salomoniens »

Nous avons vu précédemment que les plus vieux traité d'*ars notoria* dont nous disposons, d'origine bolonaise (E1 et Y1, vers 1225), étaient des copies d'exemplaires plus anciens, dont nous pouvons supposer *a priori* qu'ils gravitaient eux aussi au sein du

autem speculo philosophie anulus. In notoria uero arte scientie fundamentum omnino esse describitur. » § 20b : « Ex ipsa autem astronomia notoria ars librum habet secundum, cuius ipsa principium et magistra et efficacia est. »

[195] Cf. *supra*, ch. 1.3.2.2.

[196] Cf. *infra*, IIe partie, ch. 6.2.

studium bolonais. Notre analyse, malgré les nombreuses zones d'ombre qui subsistent, montre également que c'est à partir de traités du même type que s'est développée une tradition protéiforme qui trouve une forme de synthèse, au XIVe siècle, dans une version glosée incarnée elle aussi par de très beaux manuscrits bolonais (Kr1 et P3). Dès lors, avant de poursuivre l'exploration de toutes les ramifications qui ont fleuri du tronc commun de cette tradition dans le courant du XIVe siècle, se posent avec acuité des interrogations qui nous obligent, momentanément, à remonter dans le temps.

D'une part, où faut-il placer, sur le plan chronologique, le point d'origine de cette tradition manuscrite dont nous ne pouvons suivre que les développements secondaires ? Faut-il s'en tenir à une hypothèse basse, qui verrait la naissance de l'art dans les toutes premières décennies du XIIIe siècle, soit à un point très peu éloigné de nos premiers témoins manuscrits, ou bien faut-il, en considérant les quelques indices supplémentaires dont nous disposons mais qui sont d'interprétation difficile, remonter plus avant, en plein XIIe siècle ?

D'autre part, si l'on prend en compte l'apport de ces éléments nouveaux, nos déductions précédentes quant à l'épanouissement probable de l'art notoire dans la région de Bologne restent-elles pertinentes ? Autrement dit, celui-ci est-il véritablement d'origine bolonaise, ou bien son acclimatation en terre émilienne — que l'on ne perçoit concrètement qu'à partir des premières décennies du XIIIe siècle à l'aide de nos manuscrits — n'est-elle qu'une phase secondaire de son histoire ?

Pour tenter de résoudre ces énigmes, il nous faut, une fois encore, faire face au caractère très lacunaire et allusif des sources. Nous ne disposons en effet que de quelques indications fragiles que nous allons toutefois tenter d'exploiter au mieux.

2.4.1. Une origine introuvable avant la seconde moitié du XIIe siècle

Au moment d'entreprendre ce supplément d'enquête qui va nous permettre d'en savoir plus, tant au niveau chronologique que géographique, sur l'origine de l'art notoire, une chose pour le moins est sûre : il semble exclu qu'il faille, pour exhumer les racines de l'art notoire, remonter au-delà du XIIe siècle et par delà jusqu'au haut Moyen Âge. Aucun manuscrit, ni aucun texte antérieur au XIIe siècle n'a pour l'heure révélé l'existence d'une pratique magique semblable à celle que nous étudions. Seuls deux médiévistes par ailleurs remarquables ont pu laisser croire le contraire.

Le premier n'est autre que Lynn Thorndike qui a incorporé dans son premier inventaire des manuscrits d'*ars notoria* un manuscrit munichois datant du Xe ou du XIe siècle (ms Clm 19413) en se demandant — il se fiait visiblement au catalogue qui évoque des *Salomonis III formulæ*[197] — s'il contenait bien un de nos traités. L'examen du manuscrit confirme les doutes de l'historien et montre que celui-ci, plutôt que des formules magiques qui se rapportent à l'*ars notoria*, contient en fait un formulaire de chancellerie d'un évêque de Constance dénommé Salomon (le troisième du nom : 890-919), homonymie dont Thorndike sentait bien qu'elle pouvait être trompeuse[198].

Le second médiéviste qui a laissé planer le doute quant à une existence précoce de l'art notoire est Marie-Thérèse d'Alverny, qui utilise le terme *ars notoria* pour qualifier, dans un manuscrit des XIIe et XIIIe siècles de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges (ms Paris, BNF lat. 3713)[199], des textes qui n'ont en réalité aucun rapport avec notre pratique, mais dont on peut retrouver la trace, pour certains d'entre eux, dès le haut Moyen Âge : il s'agit tout d'abord (fol. 99v) d'un texte cryptographique de catoptromancie, art divinatoire fondé sur l'observation d'un miroir ; ensuite (fol. 101-101v), de séries de formules magiques sans rapport aucun avec l'art notoire ; enfin (fol. 102v-108v), de prières et d'une conjuration contre la foudre et la grêle[200].

2.4.2. Un art magique « salomonien » importé d'Espagne ? La fausse piste tolédane

L'inexistence de l'art notoire en Occident avant le mouvement des traductions arabo-latines qui s'est amorcé dès la première moitié du XIIe siècle en Castille et qui a permis la transmission progressive du monde arabe au monde latin d'un certain nombre de textes de magie tant « salomoniens » qu'« hermétiques » étant un fait acquis, se pose désormais la question de savoir si notre pratique n'a pas elle aussi profité de ce

[197] *Catalogus codicum latinorum Bibliothecæ Regiæ Monacensis*, Munich, 1778, t. II, pars III, p. 243, Clm 19413, fol. 67-108, *Salomonis III. Formulæ*.

[198] Boudet (2000), p. 187.

[199] M.-T. d'Alverny, « Survivance de la magie antique », dans *Antike und Orient im Mittelalter Miscellanea Mediaevalia*, t. I, 1962, p. 154-178, à la p. 157 ; art. réimpr. dans *La transmission des textes philosophiques et scientifiques au Moyen Âge*, éd. C. Burnett, Aldershot, Variorum, 1994, texte n° I. Sur les fragments divinatoires et magiques de ce ms, voir également du même auteur « Une baguette magique », dans *Mélanges Alexandre Koyré*, Paris, 1964, p. 1-11, et « Récréations monastiques. Les couteaux à manche d'ivoire », dans *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Paris, 1955, p. 10-32, ces deux articles étant réimpr. dans *Pensée médiévale en Occident. Théologie, magie et autres textes des XIIe-XIIIe siècles*, éd. C. Burnett, Aldershot, Variorum, 1995, textes n° XII et XIII.

[200] Boudet (2000), p. 188.

mouvement, et ce bien qu'aucun manuscrit originaire d'Espagne ne nous soit parvenu. Pour ce, nous avons entrepris de repérer dans les sources arabes transmises à l'Occident ou dans les sources latines ibériques quelque mention y faisant allusion. Or, avouons-le d'emblée, une telle recherche ne s'est guère avérée probante. Nous allons toutefois mentionner ici un certain nombre d'occurrences qui auraient pu se révéler importantes, voire déterminantes dans notre quête de l'origine.

2.4.2.1. Le silence des sources arabes

Il faut prendre en compte tout d'abord un court passage de la traduction latine d'un ouvrage de l'astrologue arabe Abū Maʿšar, *Sur les grandes conjonctions*, dont la version la plus ancienne date de 1133 et a été effectuée dans les milieux tolédans, peut-être par Jean de Séville[201]. L'auteur discute à la différence 6 du troisième traité de la valeur à accorder à la conjonction de la Lune avec Mercure, et notamment de son influence positive (*fortunata*) ou négative (*infortunata*) ici-bas. Il montre en particulier que cette conjonction a des effets contrastés sur l'acquisition des différents types de savoir. Il ouvre le chapitre en question en insistant sur l'une des vertus principales de cette configuration céleste : elle favorise, selon lui, la quête des sciences occultes parmi lesquelles l'art de faire des charmes et la « nigromancie »[202]. La magie, que ses effets soient positifs ou négatifs, est donc dans cet extrait en première ligne. Plus loin, au terme du paragraphe en question, l'auteur en vient aux effets de la même conjonction lorsqu'elle se produit dans la dizième maison. Il procède alors à une nette opposition : si dans cette configuration la conjonction a une bonne influence, elle favorise, nous dit-il, l'étude des livres de la foi ; par contre, si son influence est néfaste (*infortunata*), elle pousse plutôt à la quête des livres de sophistique, des livres *notarie* et tous les ouvrages du même type.

[201] *The Book of Religions and Dynasties (On the Great Conjunctions)*, éd. et trad. C. Burnett et K. Yamamoto, Leyde-Boston-Cologne (Brill), 2000, t. II, p. 117. Cette attribution pose néanmoins des difficultés (cf. p. xiv). Nous remercions vivement Charles Burnett d'avoir porté cet extrait à notre connaissance.

[202] *Ibid.* : « Dicamus ergo quod, quando coniungitur Luna Mercurio, significat illud querere scientiam et libros et incantationem et nigromantiam et astronomiam et omnem rem que tegitur et occultatur. Quod si continuatur ei ex trino uel sextili aspectu et fuerit fortunata, significat illud considerare in scientiis, et inquisitionem earum et pretiositatem omnium eorum que queruntur et receptionem eorum. Et si fuerit infortunata, significat contrarium illius. Et si fuerit ex quadratura et fuerit ex quarto, significat illud paucitatem rumorum terribilium et considerationem in scientiis. Et si fuerit ex .7. et fuerit fortunata, significat disputationes hoc et causas in inquisitione ueritatis et equitatis. Et si fuerit infortunata, significat inquisitionem rerum contrariarum, et uti ablatione, cum ascriptione sibi, et iniustitia in iudicio. Et si fuerit ex

On voit à l'évidence le problème lexicographique et sémantique posé par le texte : que faut-il comprendre par *libri notarie* ? La mention préalable d'ouvrages magiques pourrait laisser penser que l'auteur fait une opposition entre livres sacrés d'un côté et livres magiques de l'autre, et qu'il ferait allusion dans ce cas à l'*ars notoria*. La déformation lexicographique *notaria/notoria* qui est peut-être à l'origine de ce dernier adjectif ne devient effective, nous le verrons, que beaucoup plus tard, au tournant des XIIe et XIIIe siècles : l'emploi, vers 1130, de *notarie* pour qualifier une pratique semblable à l'art notoire n'est donc pas en soi un élément invalidant. Un autre manuscrit donne la leçon *obscuros* à la place de *notarie*, un adjectif qui pourrait assez bien qualifier, il faut l'avouer, notre pratique.

Toutefois, cette opposition livres sacrés/livres magiques ne résiste guère à une lecture attentive du texte. Dans un cas, la conjonction favoriserait l'acquisition de la « nigromancie » et autres ouvrages sulfureux, tandis que, dans l'autre, son influence mauvaise se traduirait par l'acquisition de l'*ars notoria*. Comment expliquer dès lors que l'auteur ne renvoie pas systématiquement dos à dos livres pieux et livres magiques dans l'ensemble du paragraphe ? Ne serait-ce pas que les *libri notarie* renvoient finalement à autre chose qu'à l'art notoire ? Cette incohérence nous retient en définitive de déduire de la mention préalable d'ouvrages magiques l'assimilation *notaria/notoria*. Le couple antinomique livres de la foi/livres de sophistique et *notarie* renvoie plutôt selon nous à l'opposition classique entre science divine et science profane, la première, vraie et sincère, rejetant dans l'ombre la science futile du discours et toutes les sciences profanes qui n'ont qu'une fonction propédeutique. Dans ce contexte, il nous paraît préférable de voir dans les *libri notarie* une référence à des ouvrages de sténographie, répandus dans les milieux intellectuels arabes, dont le caractère résolument cryptique pour le non-initié pouvait suffire à ce qu'ils soient qualifiés d'« obscurs ». Cette hypothèse se voit du reste confirmée par la leçon du texte arabe[203] et par une courte glose qui ajoute *vel abbreviatos* à la mention initiale des livres notariés.

Par conséquent, le texte d'Abū Maʿšar ne permet pas de déduire l'existence d'une forme pré-latine de l'*ars notoria*.

.10. et fuerit fortunata, significat pretiositatem librorum fidei. Et si fuerit infortunata, significat libros sophistice et notarie et his similia. »

[203] *Ibid.*, t. I, p. 182. Le mot arabe employé est *marmouzatun*, ce qui veut probablement dire dans ce contexte art des signes ou art des notes.

Si les sources arabes se sont révélées muettes en ce qui concerne l'existence d'un éventuel antécédent à l'*ars notoria* latin, les sources chrétiennes ibériques ne se sont guère, de leur côté, révélées plus prolixes. Nous n'avons ainsi pu repérer, en plus de la mention très incertaine présente dans le prologue du *Liber introductorius* de Michel Scot[204], que trois occurrences de l'intitulé *ars notoria*.

Après analyse, l'expression ne renvoie pas, dans un cas (a), au véritable art notoire. Dans les deux autres (b, c), son emploi concerne bien le texte que nous étudions ; mais il est tardif et ne permet guère de spéculer sur une origine tolédane. Il n'y a donc rien là qui bouleverse nos conclusions. Mais il nous faut toutefois passer en revue ces quelques sources.

2.4.2.2. Les sources chrétiennes : fausses pistes et mentions tardives

a) Le *Chronicon mundi* de Luc de Tuy

La première se trouve dans le *Chronicon mundi* de l'évêque Luc de Tuy (Lucas Tudensis, vers 1170-1249)[205]. Ce texte retrace, dans la lignée d'Isidore de Séville, l'histoire de la péninsule ibérique dès origines du monde jusqu'en 1236 et suscite depuis peu un fort regain d'intérêt chez les historiens[206]. Le passage qui nous intéresse se situe au début du livre III. Après avoir fait les louanges du bienheureux Isidore en égrenant une à une toutes ses vertus, El Tudense rapporte les errements doctrinaux du successeur du saint à la charge archiépiscopale, un certain Theodisclus. Ce derniers serait, selon lui, à l'origine de la perte de préséance primatiale de Séville au bénéfice de Tolède. À ce point de son histoire, l'auteur n'hésite pas, pour affirmer définitivement la primauté sévillane face aux prétentions castillanes, à utiliser une source fictive écrite par un certain Ildefonse, archevêque de Tolède et primat des Espagne, et à créer de toute pièce le personnage de

[204] Cf. *supra*, ch. 1.3.

[205] Luc de Tuy (Lucas Tudensis), historien ecclésiastique, né à Léon en Espagne, vivait dans la première moitié du XIIIe s. Diacre de l'église de Saint-Isidore à Léon, il était à Rome vers 1233 lorsque le désir de combattre l'hérésie albigeoise le ramena dans sa ville natale. Il fut ensuite nommé evêque de Tuy, en Galice. Pour une dernière au point biographique, cf. P. Linehan, « Dates and Doubts about don Lucas », *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, 24 (2001), p. 201-217. Derniers travaux en date : *Chroniqueur, hagiographe, théologien : Lucas de Tuy (1249) dans ses œuvres*, colloque tenu le 10 déc. 1999 au Colegio de España de Paris et à l'Université Paris IV-Sorbonne, Actes à paraître.

[206] A. Schott, *Hispaniæ illustratæ, seu Urbium rerumque hispanicarum, academiarum, bibliothecarum, clarorum denique in omni disciplinarum genere scriptorum auctores varii chronologici, historici, partim editi nunc primum, partim auctiores, melioresque facti studio, & opera*, Francfort (apud Claudium Marnium & heredes Johannis Aubrii), 1608, t. IV, p. 1-116 ; O. Valdès García, *El* Chronicon mundi *de Lucas de Tuy. Edicíon crítica y estudio*, Thèse inédite ss. dir. C. Codoñer Merino, Université de Salamanque ; une édition, qui sera publiée chez Brépols, est en cours d'élaboration par E. Falque : cf. Id.,

Theodisclus[207]. À charge de ce dernier, il faut mettre, aux dires de Luc, plusieurs méfaits inqualifiables : il aurait tout d'abord nié le caractère unitaire de la Trinité et professé une doctrine proche de l'adoptianisme, ce qui lui aurait valu d'être dégradé de son poste et le siège épiscopal de Séville tout entier avec lui ; puis, s'entêtant dans l'erreur, il se serait converti à l'islam et aurait rejoint les rangs de la « secte du pseudo-prophète Mahomet » ; enfin, alors qu'il avait hérité, lors de son élection, des livres qu'Isidore avait en son temps composés, il les aurait amendés dans un sens contraire à la foi chrétienne, avant, comble de l'impiété et du sacrilège, de les faire traduire en arabe par un certain Avicenne ! C'est à ce point que le récit de Luc est en passe de devenir intéressant pour nous : parmi les ouvrages isidoriens, le chroniqueur évoque en effet ceux qui traitent « de la nature des choses », ceux qui se préoccupent de médecine, et enfin l'*ars notoria*[208].

Le récit de Luc, qui relève de l'apologie et de l'hagiographie, n'a guère de valeur historique. Mais il aurait pu nous apprendre que le chroniqueur léonais connaissait l'existence de l'art notoire dans le courant des années 1230. Ceci aurait été en soi un élément à ne pas négliger dans notre quête de l'origine dans la mesure où les plus anciens manuscrits d'*ars notoria* conservés datent approximativement de la même période. Néanmoins, malgré l'incertitude que laisse planer l'absence de description de l'ouvrage en question et, dans une moindre mesure, le rapide portrait de savant qui est dressé de Théodiscle, force est de conclure, dans le contexte propre au récit, que l'*ars notoria* évoquée par Luc ne peut avoir de rapports avec notre pratique magique. Une attribution à Isidore de Séville serait d'autant plus curieuse que son nom n'apparaît jamais dans l'art[209]

« Una edicíon crítica del *Chronicon mundi* de Lucas de Tuy », *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, 24 (2001), p. 219-233.

[207] G. Martin, « Dans l'atelier des faussaires. Luc de Túy, Rodrigue de Tolède, Alphonse X, Sanche IV : trois exemples de manipulations historiques (Léon-Castille, XIIIe siècle) », *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, 24 (2001), p. 279-309, not. p. 283.

[208] *Hispaniæ illustratæ, op. cit.*, p. 52-53 : « Liber tertius. Incipit continuatio Chronicorum beati Isidori Archiespiscopi Hispalensis per beatum Illefonsum Archiepiscopum Toletanum composita. […] Successit beatissimo doctori Isidoro Theodisclus natione Græcus, varietate linguarum doctus, exterius locutione nitidus, interius autem, ut exitus demonstravit, sub ovina pelle lupus voracissimus. Nam libros quosdam de naturis rerum & arte medicinæ, necnon & de arte notoria, quos pater Isidorus facundo stylo composuerat, & ne dum ad publicum venerant, in odium fidei corrupit resecans vera & inserens falsa : atque per quendam Arabum nomine Avicennam, de Latino in Arabicum transtulit. Hic in his & aliis pluribus infidelis inventus, & erroneus in articulis fidei comprobatus, per Synodum ab Archiepiscopali dignitate degradatus est. Asserebat enim Dominum nostrum Jesum Christum cum Patre & Spiritu sancto non esse unum Deum, sed potius adoptivum. Hic ut dictum est, privatus honore sacerdotii ad Arabes transiit : & sectæ pseudoprophetæ Mahometi adhæsit : & plura docuit detestanda sub imperatore Heraclio. Tunc temporis dignitas primatiæ translata est ad ecclesiam Toletanam. » Sur ce extrait, cf. J. Lopez Ortiz, O.S.A., « San Isidoro de Sevilla y el Islam », *Cruz y Raya*, 36 (marzo de 1936), p. 7-62, not. p. 43-53.

[209] Ce premier argument n'est pas décisif dans la mesure où Virgile, qui est pourtant, nous le montrerons, un personnage qui a joué un rôle important dans la genèse de l'art, n'est pas non plus cité dans la version la plus ancienne de l'*ars notoria*.

et qu'aucune légende, susceptible *a posteriori* de faire d'Isidore l'auteur de l'art notoire, ne se rattache à sa personne.

Il y a en revanche fort à parier que l'*ars notoria* en question renvoie à l'art des « notes » dont traite Isidore dans le chapitre XXI du livre I de ses *Étymologies* — un art dont Jean de Salisbury se plaint de la disparition en son temps. Si l'éditeur ancien du texte a lu *notoria*, c'est en fait à coup sûr la leçon *notaria* qui devait à l'origine prévaloir. Sans doute l'édition critique à venir d'Emma Falque lèvera-t-elle définitivement cette ambiguïté philologique.

b) Le cas du Pseudo-Virgile de Cordoue

Une seconde mention de l'*ars notoria* apparaît dans un texte apocryphe écrit soi-disant en 1290, par un individu qui se présente comme étant un philosophe arabe de grande renommée et se dénomme Virgile de Cordoue[210]. L'étude du manuscrit, qui a appartenu à la bibliothèque de Tolède avait d'échoir dans les mains de son éditeur G. Heine, montre en fait que la copie date de la seconde moitié du XIVe siècle[211]. La référence à Virgile vise à coup sûr à utiliser la légende du poète magicien sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, dans la mesure où l'auteur prétend être un maître en « nigromancie » ; quant au fait que l'œuvre aurait été écrite en arabe puis traduite en latin, cela relève purement et simplement de la supercherie. Une chose pour le moins est sûr : l'occurrence *ars notoria* renvoie cette fois-ci bel et bien à notre pratique. Cependant, le caractère tardif du texte et son contenu, qui relève de la fiction et entretient le mythe de Tolède patrie des arts magiques, lui font perdre une partie de sa valeur historique. Il n'en reste pas moins un témoignage supplémentaire de la large diffusion dont a bénéficié l'art notoire durant les derniers siècles du Moyen Âge.

---

[210] *Virgilii Cordubensis Philosophi*, dans *Bibliotheca anecdotorum seu veterum monumentorum ecclesiasticorum collectio novissima, ex codicibus bibliothecarum hispanicarum collegit, descripsit, disposuit et edidit*, éd. G. Heine, Pars I, Monumenta regni Gothorum et Arabum in Hispaniis, Leipzig, 1848, p. 211-244. Cf. colophon p. 211 : « Istum librum composuit Virgilius Philosophus Cordubensis in Arabico, et fuit translatus de Arabico in Latinum in civitate Toletana A.D. 1290 ». Nous devons cette référence à S.J. Williams, « Esotericism, Marvels, and the Medieval Aristotle », dans *Il segreto, op. cit.*, à paraître. Cf. aussi F. Rico, « Aristoteles Hispanus : en torno a Gil de Zamora, Petrarca y Juan de Mena », *Italia medioevale e umanistica*, X (1967), p. 143-164, not. p. 147-148.

[211] D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, Livourne, 1872, 2e éd. Florence, 1896, vol. II, p. 95 (trad. anglaise du texte avec une introd. de J.M. Ziolkowski mais sans les pièces justificatives : *Vergil in the Middle Ages*, Princeton (University Press), 1997, p. 319-320 ; M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos espanoles*, rééd. fac-similé, 1992, t. I, livre III, ch. VII : « Artes mágicas, hechicerías y supersticiones en España el siglo VIII al XV », p. 817-881. Sur le Pseudo-Virgile de Cordoue, cf. p. 827-829. Ni l'éditeur du texte, ni la littérature secondaire sur ce Pseudo-Virgile ne précise où est conservé aujourd'hui le ms.

Le Pseudo-Virgile se présente comme un grand philosophe arabe qui doit son haut degré de science à sa maîtrise de la « nigromancie », qu'il appelle aussi la *Refulgentia* (*i.e.* l'éclat, la lumière)[212]. Alors qu'une dispute entre philosophes se tient à Tolède, les douze participants, ne parvenant pas à mettre un terme à leurs doctes palabres, décident de se tourner vers leur éminent collègue Virgile, jusqu'alors absent des débats. Ils lui demandent de les rejoindre à Tolède, mais, devant le refus de Virgile, ils sont forcés de se mouvoir jusqu'à Cordoue afin de pouvoir entendre la vérité sourdre de la bouche de leur illustre congénère. Alors que tout le monde est réuni, Virgile aborde un certain nombre de points de philosophie (sur les causes premières, le monde et l'âme humaine, etc.), sans hésiter périodiquement à invoquer les démons pour qu'ils lui révèlent la solution des problèmes les plus difficiles. C'est aussi l'occasion pour lui de faire l'éloge de la « nigromancie » qui permet, insiste-t-il, de maîtriser toutes choses et en particulier le savoir[213]. Ensuite, par une courte digression, Virgile procède à une présentation des universités de son temps. On apprend ainsi que, s'il est bien à considérer comme le phare qui inonde l'Espagne de ses lumières en philosophie, notre homme n'en a pas moins quelques éminents collègues à l'université de Cordoue susceptibles de lui faire de l'ombre : il côtoie, excusez du peu, Sénèque, Avicenne, Averroès (Aben Royz) et al-

[212] Éd. cit., p. 211-212 : « Virgilius Hispanus, ex civitate Cordubensi omnibus philosophantibus et philosophiam audientibus. Volumus vobis scripta vera dimittere de rebus, quæ fuerunt temporibus nostris, ut qui estis scientes amplius addiscatis et subtiles ingeniosiores efficiatis. Cum apud civitatem Toletanam essent studia instructa omnium artium per magnum tempus, et loca scholarum extra civitatem essent posita, et signanter studium philosophiæ esset ibi generale, ad quem studium veniebant omnes philosophi Toletani, qui numero erant duodecim et omnes philosophi, Cartaginenses et Cordubenses et Hyspalenses et Marochitani et Cantaurienses et multi alii, qui erant ibi studentes de aliis partibus, cum cotidie in scholis suis disputarent philosophie de omni re, sic disputatione paulatim devenerunt ad quæstiones difficiles, de quibus nullam certitudinem unde habere poterant, et proinde hoc omnes philosophi erant sequestrati et divisi inter se, nisi philosophi Toletani, qui erant semper insimul, et isti erant semper contra omnes alios philosophos in omnibus disputationibus suis. Omnes alii erant sequestrati inter se, tenendo opiniones suas, et defendendo eas, prout quisque melius poterat. Post hæc habuerunt consilium inter se, ut haberent aliquem judicem, qui judicaret eos, et quæstiones suas vere determinaret et proficere omnes intelligeret : et scientes ipsi philosophi, qui erant Toleti studentes, nos esse magistrum scientiæ magnæ nimis, quæ scientia vocatur apud nos Refulgentia, apud alios dicitur Nigromantia, miserunt pro nobis Cordubam, rogantes nos omnes Toleti studentes, ut dignaremur ad eos accedere, ut possent a nobis aliquid addiscere, et ut possent melius proficere et scirent vera prospicere. Tunc missimus eis responsionem nostram, sic dicendo, quod si volebant a nobis aliquid addiscere, quod mutarent studia Toletana ad locum nostrum Cordubensem, quia erat locus sanissimus in omnibus et abundans. Tunc omnes Toleti studentes soluerunt exaudire preces nostras et mutaverunt studia Toletana ad locum nostrum Cordubensem […] ; et quia ipsi sunt antiquissimi et sciunt omnia, ideo ab eis voluimus habere certitudinalitatem veritatis, et ideo quæ ab eis audivimus statim in libro isto scripsimus, in quo libro vobis omnibus vera declaravimus. […] »

[213] Éd. cit., p. 234-235 : « Debetis scire, quod qui est Magister Nigromantiæ, si voluerit, potest esse magister de omnibus scientiis vel philosophiæ, ita quod non est res de mundo quod ipse velit habere, quod non habeat et non perficiat, et ideo qui se voluerit ad hanc accedere potest habere quicquid voluerit, et desiderium suum complere plenarie et vere et propter hoc dicitur scientia Nigromantia mater omnium artium, et scientia scientiarum, qua scita omnes aliæ sciuntur, et per eam omnia quæ sub cœlo sunt habentur omnibus his qui vero eam operantur. […] »

Ghazzâli (Algazel) ! Revenant à son sujet principal, à savoir montrer la grande vertu des arts magiques dans le champ cognitif, il détaille les activités des philosophes tolédans de son temps, qu'il dit être au nombre de douze : trois d'entre eux sont maîtres en astrologie, trois en « nigromancie » (Virgile leur doit, avoue-t-il tout de même, sa propre maîtrise de cet art et confirme ainsi la primauté de Tolède en la matière), les six derniers en arts divinatoires. Cette première énumération ne suffisant pas, Virgile procède à un second tour d'horizon des activités intellectuelles tolédanes, non sans parfois se contredire. Parmi les illustres philosophes de Tolède (sans que l'on sache s'il s'agit des douze personnages précédemment passés en revue), trois, nous dit-il, sont de grands médecins (*medici*) ; sept enseignent la grammaire, cinq la logique, trois la philosophie naturelle (*de naturis*), deux l'astrologie, un la géométrie, trois la médecine (*physica*), deux la musique, trois la « nigromancie » et les arts divinatoires, et enfin un l'*ars notoria*[214].

À ce point de son récit, le Pseudo-Virgile procède à une description de l'art notoire qui montre qu'il en a réellement entendu parler. On peut même se demander si tout ce qui précède n'est pas un alibi lui permettant de faire le point sur la fabuleuse histoire de notre pratique. Quoi qu'il en soit, la présentation générale qu'il fait de l'art notoire — qui permet bien d'obtenir la « science infuse »[215] — est tout à fait conforme aux

[214] Éd. cit., p. 241-242 : « Magistri omnium artium Hispaniæ semper incipiebant legere in prima die mensis Octobris et legebant usque ad mensem Madii et hoc continue semper et sic debent omnes alii Magistri agere et in tali tempore incipere. […] Isti erant philosophi et magistri Hispaniæ et quinque istorum erant Portugalenses et septem erant Legionenses et decem erant Castrenses (h. e. Castellani), et tres erant Navarrenses, et quinque erant Aragonenses et duodecum erant Toletani. Chartaginenses erant septem, Cordubenses erant quinque, scilicet nos Virgilius et Seneca et Avicena et Aben Royz et Algacel. Hispalenses erant septem. Philosophi Marrochitani et omnes alii ultramarini erant duodecim. Omnes isti philosophi erant tempore nostro conjuncti in studio Cordubensi et aliqui legebant de suis scientiis et aliqui non. De scholaribus, qui ibi erant, audientibus erant numero septem milia et amplius. De illis philosophis duodecim Toletani tres illorum erant magistri Astrologiæ, qui vocabantur sic : Calafataf, Gilibertus, Aladansac ; et alii tres philosophi illorum erant magistri Nigromantiæ, quorum discipilus Toleti nos fuimus, et quidquid scimus ab eis audivimus et de eis scimus et vocabantur sic : Philadelphus et Liribaldus et Floribundus ; et alii illorum philosophorum erant magistri in pyromantia et in geomantia et in aliis scientiis multis, qui vocabantur sic : Beromandrac, Dubiatalfac, Aliafil, Quonaalfac, Mirrazanfel, Nolicaranus : isti duodecim temporibus nostris erant philosophi Toletani et erant semper in unum contra omnes alios philosophos in omnibus disputationibus suis : multotiens isti super omnes alios prævalebant et vincebant, et isti philosophi duodecim Toletani composuerunt et fecerunt multos libros de philosophia in arabico et de multis aliis scientiis composuerunt libros et fecerunt et sunt approbati et autenticati ; et tres Philosophi istorum erant medici, et curabant homines mirabiliter de omnibus infirmitatibus suis, ita quod nullus moriebatur infirmus, si in manibus suis se ponebat. Tales medici erant ! […] Tunc erant septem magistri de grammaticalibus qui legebant cotidie Cordubaen et erant quinque de logicalibus continue legentes et tres de naturalibus qui similiter cotidie legebant, et duo erant magistri astrologiæ, qui legebant cotidie de astrologia, et unus magister legebat de geometria, et tres magistri legebant de physica, et duo magistri legebant de musica, de ista arte quæ dicitur organum, et tres magistri legebant de nigromantia et de pyromantia et de geomantia. Et unus magister legebat de arte notoria […]. »

[215] Éd. cit., p. 243 : « Ille laudandus est, qui per scientiam adquisitam bonus clericus est. Omnis scientia in anima est. Duplex est scientia ; est scientia adquisita et est scientia infusiva. Est scientia adquisita per magnum laborem habita ; scientia infusiva est quæ creatur cum anima. Scientia adquisita est per accidentia, scientia infusiva est quid proprium animæ. Aliqui habent scientiam apparentiæ, alii habent

enseignements que distille ce dernier. Il insiste sur le fait qu'il s'agit d'un art « saint » qui doit être pratiqué par des individus menant une vie « sainte ». Ceci, explique-t-il, tient au fait que l'Art est le fruit d'une révélation angélique (*ars angelica*), dont le premier bénéficiaire a été Salomon. L'accent mis sur le fait que Salomon a reçu un enseignement de la part des anges montre que Virgile avait probablement une connaissance de première main du texte. Ce dernier adopte en effet souvent la forme d'un dialogue pédagogique entre l'« ange du Seigneur » et le roi de l'antique Israël[216].

Cette conformité générale aux préceptes de l'Art n'a toutefois pas empêché le Pseudo-Virgile d'ajouter quelques éléments qui n'appartiennent pas en propre à cette tradition. Ainsi, selon lui, Salomon aurait utilisé l'art notoire pour lier les démons et les faire agir à sa guise, reprenant ainsi le motif ancien d'un Salomon qui, en raison des liens étroits qu'il entretenait avec Dieu, était supposé capable de « lier » les mauvais esprits à sa volonté[217]. Peut-être faut-il voir ici, derrière le mythe, une allusion à un usage détourné que certains nigromanciens médiévaux faisaient de l'art notoire. Toutefois, si l'on suit le récit de Virgile, les anges n'auraient guère goûté que Salomon utilise cette sainte pratique à de telles fins. Ce dernier aurait alors entrepris de les enfermer une fois pour toutes dans une fiole en verre qu'il aurait jetée à la mer, sauvant ainsi le monde de la présence néfaste des démons. Malheureusement, un démon plus retors que les autres aurait réussi à ne pas se laisser enfermer et à libérer ses congénères. Ceux-ci se seraient alors présentés plein de crainte devant Salomon, qui aurait de nouveau entrepris de les invoquer pour satisfaire sa volonté, avant que l'« ange du Seigneur » ne lui fasse une fois de plus la leçon et le convainque de ne pas jouer à ce jeu dangereux[218].

---

scientiam existentiæ. Certe totum hoc laudandum est semper. Ille vituperandus est, qui nec habet apparentiam nec existentiam. Multi melius intelligunt scientiam quam proferunt. Similiter et multi aliter proferunt quod non intelligunt et hoc est laudabile qui ut intelligit ita profert. […] »

[216] Éd. cit., p. 242 : « Et unus magister legebat de arte notoira, quae est ars et scientia sancta, et ita debet esse sanctus, qui eam voluerit legere : similiter et audientes sancti et immaculati et sine peccato debent esse : aliter nullus de ista sancta se debet intromittere, nisi fuerit sine peccato, quia est ars angelica ; et angeli boni et sancti composuerunt eam et fecerunt, et postea sancto regi Salomoni angeli boni et sancti dederunt et ipsi angeli in ista scientia sanctum Salomonem magistrum fecerunt et eum in ea imbuerunt ; et est hæc ars et scientia sancta, quia ista omnes aliæ sciuntur et per istam omnes aliæ scientiæ possunt sciri sine difficultate aliqua et sine defectibilitate aliqua et sine diminutione aliqua. »

[217] P.A. Torijano, *Solomon the Esoteric King. From King to Magus, Development of a Tradition*, Leyde-Boston-Cologne (Brill), 2002, p. 41-87 ; voir aussi notre article « Salomon » dans *Dictionnaire de l'ésotérisme et de la magie*, ss. dir. J.-M. Sallmann, à paraître en Livre de Poche.

[218] Éd. cit., p. 242-243 : « Et per istam scientiam sanctam sanctus Salomon dæmones constringebat et ad se venire faciebat, et tunc quidquid eis præcipiebat statim factum erat, et angeli sancti venerunt ad beatum Salomonem et dixerunt sibi quod dæmones isti maligni totum mundum illudebant et decipiebant, et tunc sanctus Salomon conjuravit eos omnes, et alligavit eos in quodam phiola vitrea et demergit eos in profundum maris. Postea quidam dæmon, qui est claudus, non intravit ibi cum eis in phiola, quia sero venerat, et postea ille extraxit omnes alios inde. Postea omnes alii dæmones comparuerunt sancto regi Salomoni et dixerunt : voluisti nos illudere et illaqueare : sed tu eris illusus et illaqueatus. Tunc beatus

Autre élément peu habituel dans la tradition de l'art notoire, le Pseudo-Virgile fait d'Aristote l'un des maillons essentiels ayant assuré la diffusion du texte. Celui-ci l'aurait trouvé dans le temple de Jérusalem (lieu avéré de la révélation originelle) alors qu'il accompagnait Alexandre dans sa conquête du monde en tant que précepteur. Et c'est grâce à ce livre aux vertus divines que le philosophe aurait acquis son immense savoir[219]. L'intégration de la figure d'Aristote dans l'histoire mythique de l'art notoire est à coup sûr, comme l'atteste le lien avec Alexandre le Grand, à mettre au compte de l'influence de la littérature des *Secrets* pseudo-aristotéliciens sur le Pseudo-Virgile, et aussi de l'épanouissement, dès le XIIe siècle, d'une légende faisant du Philosophe un invocateur de démons et plus largement un magicien[220]. Peut-être faut-il y voir aussi, bien que cela soit moins probable, l'influence de certains traités d'*ars notaria* sténographiques qui circulaient en Occident sous le couvert d'Aristote à partir, au moins, du XIIIe siècle[221] ; le Pseudo-Virgile aurait dans ce cas procédé à un jeu sur l'homophonie *ars notaria/ars notoria* afin de rattacher l'art notoire au maître des philosophes de l'âge scolastique.

Salomon cœpit contristari multum et irasci et iterum voluit eos alligare, sed non potuit, quia jam non veniebant sibi nisi pauci, quia non erant ausi jam venire omnes ; et ex tunc timuerunt eum multum dæmones quod antea non timebant eum. Postea vocavit eos multotiens et veniebant sibi, sed non omnes et faciebant præceptum suum et voluntatem suam complebant nolendo volendo. Postea venit angelus Domini et dixit sancto Salomoni : de cetero ne constingas eos quia voluntas primæ causæ est ut ambulent sic ; quia ad hoc sunt constituti, ut sint tortores malorum et cruciatores et tormentatores animarum malarum : ex tunc dimisit eos sanctus Salomon et noluit eos amplius concludere nec constringere nec vocare eos ad hoc ut ligaret eos. Bene vocavit eos postea multotiens pro aliis rebus sed non ut ligaret eos. »

[219] Éd. cit., p. 243 : « Debetis scire quod sanctus Salomon per istam scientiam sanctam, quæ vocatur ars notoria, scivit omnes alias angelo docente, quia angelus Domini ita loquebatur cum eo sicut si esset homo carnalis, et sic scivit omnes alias scientias. Post magnis temporibus venit Alexander rex Græcorum et subjugavit totam terram, excepta Hispania, quae nunquam voluit sibi obedire, nec tributum aliquod reddere ; quamvis Dominus totius mundi et rex se appellaret, nunquam Hispaniam potuit subjugare, quamvis Dominus totius mundi se vocaret et licet Alexander multotiens super Hispaniam venisset, et cum Hispanis prœlium frequenter habuisset, numquam eos potuit superare nec devincere, imo ipse fuit ab Hispanis multotiens devictus et superatus et nimium confusus et ex quo vidit quod ista gens ita fortissima erat, quod eos devincere non potuerat, et transivit ad partes ultramarinas et accessit ad Jherusalem, et ibi fuit receptus honorifice et benigne, et intravit in templum Salomonis et vidit ibi multa mirabilia et stetit ibi aliquantulum temporis et habebat secum quendam hominem, qui erat custos suus et magister suus et vocabatur Aristotiles, et iste Aristotiles scivit secrete quod Salomon habuerat multos libros de omnibus scientiis et ivit occulte ad illum locum et extraxit inde omnes illos libros Salomonis et cœpit studere per eos efficaciter, ita quod post paucum temporis fuit inde philosophus maximus et magister, et sic Aristotiles habuit scientiam magnam cum illis libris Salomonis, quod ante parum sciebat, et a natura sua nimis rudis erat, et ideo per illos libros regis Salomonis Aristotiles illuminatus est et magnus philosophus factus est, ideo bona est scientia acquisita. »

[220] Cf. S.J. Williams, « Esotericism, Marvels, and the Medieval Aristotle », *op. cit.*, qui cite des extraits d'Hermann de Carinthie et de Guillaume d'Auvergne.

[221] Par exemple, ms Florence, Biblioteca Laurenziana, Plut. XXX cod. 29 (XIIIe), fol. 84 : Aristotelis ars notaria. Inc. : Anima philosophorum investigans tandem vestigia salutatione premissa, etc. (Expl. au fol. 86v). Cf. *Catalogus codicum latinorum bibliothecæ mediceæ Laurentianæ sub auspicis Petri Leopoldi*, Florence, 1778, p. 84-86 : Definit in notis quibusdam scripturæ arcanæ, cum ipsarum

c) Le traité *De la adivinança* de Lope de Barrientos (XVe s.)

Une dernière mention de l'*ars notoria* dans les sources chrétiennes ibériques apparaît dans le traité *De la adivinança* que l'évêque de Cuenca, Lope de Barrientos, a adressé au roi de Castille Jean II vers 1440. Dans un chapitre consacré essentiellement au *Liber Raziel*, dont il est spécifié qu'« il contient beaucoup de prières dévotes […] mélangées avec d'autres choses sacrilèges et reprouvées dans la Sainte Écriture » et qu'il est très répandu en Espagne comme dans le reste du monde, Lope met en garde son royal destinataire contre d'autres traités de magie, parmi lesquelles des *Livres d'experimenta*, la *Clavicule de Salomon* et l'*Ars notoria*, et ce bien qu'ils soient, selon la rumeur, de moindre efficacité[222]. Cette mention atteste que l'art notoire a pu connaître une diffusion tardive dans la péninsule ibérique. Mais elle ne permet en aucun cas de spéculer sur une éventuelle origine castillane.

En définitive, indépendamment même de ces quelques textes, et bien que nous n'ayons jamais écarté une telle possibilité, nous ne nous attendions guère à devoir attribuer *in fine* une origine tolédane ou hispanique à l'art notoire, dans la mesure où, d'une part, aucun manuscrit d'*ars notoria* n'apparaît dans les catalogues de bibliothèques espagnoles, et où, d'autre part (et c'est le point principal), aucun des traités conservés, notamment parmi les plus anciens, n'est jusqu'à preuve du contraire de provenance hispanique. L'identification entre art notoire et « art de Tolède » que nous trouvons par exemple dans le traité *Contre les devineurs* rédigé en 1411 par le dominicain bourguignon Laurent Pignon[223] relève d'un *topos* largement répandu qui fait de Tolède la capitale occidentale de la magie et des sciences occultes à la suite des traductions arabo-latines des XIIe et XIIIe siècles. Quant à la version très abrégée de l'*ars notoria* qui est l'œuvre d'un certain Thomas de Tolède, dont le nom est peut-être le produit d'un jeu sur ce stéréotype, elle est tardive (XIVe siècle), ne correspond en rien à la version-type présentée par les

interpretatione. Sur Aristote et la sténographie, cf. C.B. Schmitt et D. Knox, *Pseudo-Aristoteles Latinus*, *op. cit.*, p. 18.

[222] F. Álvarez López, *Arte mágica y hechicería medieval. Tres tratados de magia en la corte de Juan II*, Valladolid, 2000, p. 117-118 : « E puesto que en el libro Raziel se contienen muchas oraçiones devotas pero están mescladas con otras muchas cosas sacrílegas e reprovadas en la Sacra Escriptua. Este libro es más multiplicado en las partes de España que en las otras partes del mundo, la causa d'esto çeso de escrivir por guardar la honestidad que en este caso se requiere. […] Esto messmo dezimos de todos los otros libros e tractados de la arte mágica, así de los Libros de los experimentos, commo del libro que se llama Clavícula de Salomón, commo del libro que se llama del Arte Notoria. Ca pues el dicho libro Raziel, pues ellos afirman, es de mayor eficacia que todos los otros por quanto segund es […]. »

[223] J.R. Veenstra, *Magic and divination, op. cit.*, p. 293-294.

manuscrits du XIIIe siècle et est conservée en Italie dans un unique manuscrit de la Bibliothèque Vaticane (ms Palat. lat. 957).

Au vu de la documentation dont nous disposons, rien, à l'heure actuelle, ne permet donc de penser que l'*ars notoria* existait en tant que telle, en Occident ou même ailleurs (que ce soit dans les mondes arabe, grec ou juif) avant le XIIe siècle, ni même, du reste, avant la seconde moitié de ce siècle. Comme tous les autres types de magie dite rituelle — une magie qui dépasse le simple texte-recette et propose au contraire de longues et complexes opérations — introduits ou non en Occident par le biais d'une traduction, elle est la manifestation d'un phénomène culturel tout à fait caractéristique des derniers siècles du Moyen Âge[224]. Bien que l'on soit encore loin de tout connaître des circonstances qui ont présidé à l'essor occidental de ces formes de magie complexes, on peut néanmoins faire un constat : la magie dite savante, sous divers aspects, ne s'est épanouie dans le monde latin qu'à partir du moment où le cadre scolastique s'est mis en place à grande échelle[225]. Cela est d'autant plus vrai dans le cas de l'art notoire que ses objectifs tout à fait singuliers, qui visent à la maîtrise d'un savoir centré avant tout sur les arts libéraux et la philosophie (sept figures), traduisent en actes l'intérêt nouveau porté aux études par un public clérical aux bases sociologiques sans cesse plus larges et aux centres d'intérêts renouvelés (la théologie ne se voit ainsi attribuer, de manière significative, que cinq figures dans nos traités).

2.4.3. Vers une origine endogène de l'*ars notoria*

Ce n'est qu'après ces préalables d'une sûreté relative que les difficultés commencent pour de bon. Pour trouver des éléments susceptibles de nous livrer des informations qui permettent au bout du compte de résoudre en partie ce problème de l'origine de l'art notoire, il nous a fallu nous tourner — tout en gardant à l'esprit le fait que nos manuscrits les plus anciens sont bolonais — vers des sources de la seconde moitié du XIIe siècle ou du tout début du XIIIe siècle qui n'entretiennent pas toujours de liens directs avec la magie, mais qui, lorsqu'on les met en rapport les unes aux autres, esquissent un cadre général qui explique assez bien dans quelles circonstances, à quel

[224] C. Fanger, « Medieval Ritual Magic : What it is and Why we need to know more about it », dans Fanger (1998), p. vii-xviii, not. p. vii ; cf. aussi Pingree (1987).

moment et dans quel milieu l'art notoire a trouvé un terrain favorable à son épanouissement.

Deux idées directrices ont innervé cette partie de notre enquête :

a) Nous voulions, d'une part, tirer au clair un élément jusque-là resté totalement inexpliqué : pourquoi certaines sources littéraires attribuent-elles l'art notoire à Virgile, alors que le nom de celui-ci n'apparaît jamais dans la version A ? Était-ce véritablement une erreur, comme on l'a généralement cru jusque-là, due à la constitution progressive, à partir de la seconde moitié du XIIe siècle, du *topos* faisant de Virgile un magicien, ou était-ce un élément à prendre en compte, susceptible de nous en dire plus sur l'archéologie de l'art notoire ?

b) Nous nous sommes interrogés, d'autre part, sur l'homophonie frappante entre *ars notaria* et *ars notoria*, dont nous avons vu précédemment les problèmes d'interprétation qu'elle peut poser en étudiant l'extrait du traité *Sur les grandes conjonctions* d'Abū Maʿšar. Dans cette optique, nous nous sommes alors demandés à quoi renvoyait exactement l'intitulé *ars notaria* et si la ou les réalités qu'il recoupait avai(en)t quelque accointance avec le texte de magie rituelle que nous étudions. Autrement dit, de quel potentiel génétique pouvait être dotée cette homonymie lourde de confusions potentielles ?

C'est en tentant d'apporter des éléments de réponse à ces deux champs d'investigation apparemment distincts l'un de l'autre qu'une ébauche de solution nous est apparue et que la piste de l'origine bolonaise (ou nord-italienne) de l'*ars notoria*, préalablement déduite de l'étude codicologique des manuscrits du XIIIe siècle, s'est vue confirmée.

2.4.3.1. Figures de Virgile et *ars notoria* (2e moitié du XIIe siècle)

a) Une source primordiale : les *Otia imperialia* de Gervais de Tilbury

Pourquoi donc trouve-on dans quelques sources narratives une attribution de l'*ars notoria* à Virgile ?

---

[225] L'essor, sous de nouvelles formes, de la magie talismanique en Occident dû à la traduction de textes gréco-arabes en est l'un des meilleurs exemples, comme le montre remarquablement la thèse de N. Weill-Parot.

La première référence circonstanciée à l'*ars notoria* dans une source secondaire apparaît au cœur des *Otia imperialia* du clerc anglais Gervais de Tilbury (ap. 1150- ap. 1221), plus précisément dans le chapitre 112 de la *tertia decisio* de cet ouvrage, partie qui se présente comme un recueil de *mirabilia*[226]. La vie de Gervais est assez bien connue, même si elle comporte des lacunes[227] : il est né aux alentours de 1150 à Tilbury dans l'Essex, mais il a été probablement élevé à Rome. Il a passé toute sa jeunesse en Italie, avant d'entreprendre des études à Bologne, où, au terme de son cursus, il s'est spécialisé en droit, sans doute dans le courant de la décennie 1170. En 1177, il était présent à Venise pour assister à la rencontre orchestrée entre l'empereur Frédéric Ier et le pape Alexandre III, qui devait entériner la reconnaissance du souverain pontife par Barberousse. Par la suite, nous le retrouvons successivement en Angleterre (à la cour d'Henri le Jeune), à Reims et enfin en Sicile, avant qu'il n'entre au service de l'empereur Otton IV de Brunswick, auquel il dédie ses *Otia imperialia*. La rédaction de cette œuvre date des environs de 1210, mais son l'élaboration — notamment en ce qui concerne la troisième partie consacrée aux anecdotes merveilleuses — s'est faite au prix d'un long et patient travail de collecte opéré sur le terrain. Gervais mit ainsi à profit son goût particulier pour la vie itinérante. Le projet existait de longue date dans l'esprit de ce clerc, l'ouvrage étant destiné au départ à l'héritier de la couronne d'Angleterre, Henri le Jeune († 1183), fils d'Henri II Plantagenêt.

Dans ce chapitre 112, consacré initialement à l'histoire des ossements de Joseph sauvé des eaux du Nil par Moïse (Gn 50, 24-25), Gervais intercale une histoire connexe aux accents beaucoup plus contemporains, celle de la découverte du tombeau de Virgile, saint patron de Naples. Le motif n'est pas nouveau : un autre clerc, Jean de Salisbury, s'en faisait déjà le rapporteur une génération auparavant, au terme d'un séjour en Italie de Sud[228]. Il fait plus généralement partie de ces motifs littéraires, basés sur des éléments de

[226] Gervais de Tilbury, *Otia imperialia : Recreation for an Emperor*, éd. et trad. angl. S.E. Banks et J.W. Binns, III, ch. 112, *De ossibus Ioseph et ove*, p. 800-805 ; cf. aussi l'ancienne éd. G.W. Von Leibniz, *Scriptores rerum brunsvicensium*, t. I, Hanovre, 1707, p. 1001-1002 ; pour la trad. fr., cf. A. Duchesne, *Le Livre des merveilles. Divertissement pour un empereur (troisième partie)*, avec préface de J. Le Goff, Paris (Belles Lettres), 1992, p. 133-134.

[227] *Dictionnary of National Biography from the Earliest Times to 1900*, Londres, 1885-1890 ; *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, 1992, p. 517-518.

[228] *Ioannis Saresberiensis Policraticus I-IV*, éd. K.S.B. Keats-Rohan, Turnhout, Brepols (Corpus christianorum, continuatio medievalis, CXVIII), 1993, livre II, ch. 23 : « Restat tibi illius Stoici tui quæstio quem in Apulia diutius morantem uidi ut post multas uigilias, longa ieiunia, labores plurimos et surdores tanto infelicis et inutilis exilii questu in Gallias Virgilii ossa potius quam sensum reportaret. Quærebat etenim Ludowicus ille an posses aliquid facere eorum quæ minime facturus es. Quod cum admisisses, mille tibi aureos offerebat dum illud efficeres. Quos si forte respueres, eos tibi quantalibet summa multiplicari iubebat ut quod leuiter fieri potest efficias. Tandem impudenti et impudico soluebatur cachinno, uim

folklore napolitain, qui vont permettre que se construise progressivement, à partir des dernières décennies du XIIe siècle, la figure d'un Virgile magicien ; une figure tout d'abord positive quand les talismans du poète assurent la protection de la ville de Naples[229] ; puis bientôt négative, Virgile devenant progressivement un magicien malfaisant et invocateur de démons[230]. Bien qu'il ne soit donc pas à proprement parler une nouveauté, le motif de la découverte du tombeau virgilien est comporte néanmoins sous la plume de Gervais des développements nouveaux, parmi lesquels la découverte de l'*ars notoria* tient la place de choix.

Voici l'histoire en son entier, dont l'essentiel de l'action se passe, si l'on suit le canevas chronologique du récit, vers 1154[231] :

> « À l'époque du roi Roger de Sicile, un savant de nationalité anglaise alla trouver le roi, lui demandant de lui octroyer quelque chose, dans sa royale munificence. Le roi, qui s'illustrait autant par sa naissance que par ses mœurs, pensant qu'on lui demandait quelque grâce, lui répondit : '' Demande la grâce que tu veux, et je te l'accorderai''. Or le demandeur était un très fin lettré, très fort et très subtil dans le *trivium* et le *quadrivium*, fort habile en médecine, excellent en astronomie ; il dit donc au roi qu'il ne demandait pas de dédommagement temporel, mais plutôt ''ce qui était tenu pour vil par les hommes, à savoir les ossements de Virgile, quel que soit l'endroit où l'on pourra les trouver à l'intérieur de ton royaume''.

---

coiunctionis oppositorum non intelligens aut contemnens, et te ridiculum assistentibus digito ostendebat qui gratis tantam pecuniam contempsisses. Congeris in hunc modum quam plurima. Non tamen his stimulis urgeor ut omnia necessaria credam quia sciuntur, aut nichil contingentium sciri quia necessaria non sunt. Plabe sciolus paululum michi cum Peripateticis præ illo uideor qui huius difficultatis angustia in Atticis Noctibus confessus est se nescire se non esse cicadam. » Le *Policraticus* date de 1159. Sur Jean et son œuvre, voir M. Wilks (ss. dir.), *The World of John of Salisbury*, Oxford, 1984.

De manière générale, le thème du livre ou du texte découvert dans une sépulture n'est pas rare dans la littérature médiévale. On le retrouve par exemple, plus tardivement, attaché à la légende du saint évêque franciscain de Poitiers, Gautier de Bruges : alors qu'il est mort disgrâcié par Philippe le Bel, le pape Clément VII aurait fait ouvrir son tombeau en 1307 pour y découvrir une cédule vengeresse « Ad divinum judicium appelo » ; les premiers témoignages datent de 1340 : cf. C. Beaune, « Les rois maudits », *Razo*, 12 (1992), p. 7-24, not. p. 18. Sur Gautier, cf. A. Caillebaut, « Saint Gautier évêque de Poitiers », dans *La France franciscaine*, t. 8, 1925, p. 189-204 ; H. Gaillard, « L'épiscopat de Gautier de Bruges », *Revue d'histoire franciscaine*, t. 3, 1926, p. 373-385. En contexte magique, il faut évoquer l'enfermement de la *Clavicula Salomonis* (début XIVe s.) dans le tombeau de Roboam, le fils de Salomon : cf. J.-P. Boudet et J. Véronèse, « Le secret… », *op. cit.*

[229] Sur l'histoire du talisman en forme de mouche rapportée aussi pour la première fois par Jean de Salisbury, cf. Weill-Parot, p. 147-149.

[230] Sur la légende de Virgile magicien, D. Comparetti, *op. cit.* ; J.W. Spargo, *Virgil the Necromancer. Studies in Virgilian Legends*, Cambridge (Mass.), 1934 ; A. Vernet, « Virgile au Moyen Âge », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1982, p. 761-772 ; J. Céard, « Virgile, un grand homme soupçonné de magie », dans R. Chevallier (éd.), *Présence de Virgile* (Actes du colloque des 9, 11 et 12 déc. 1976), Paris (ENS)-Tours, 1978, p. 265-278 ; J. Berlioz, « Virgile dans la littérature des *exempla* (XIIIe-XVe siècles) », dans *Lectures médiévales de Virgile, op. cit.*, p. 65-103, aux p. 80 et suiv. ; F. Mora, « Virgile le magicien et l'*Énéide* des Chartrains », *Médiévales*, 26 (printemps 1994), p. 39-57.

[231] Le texte mentionne en effet le Castello Marino construit en 1154 par Guillaume Ier, l'immédiat successeur de Roger II mort la même année.

Le roi le lui accorda et le savant, muni d'une lettre royale, vint à Naples, où Virgile avait appliqué son génie à beaucoup de choses. À la vue de la lettre, le peuple obéit et, comme il ignorait où était la sépulture, il accorda volontiers ce qu'il tenait pour impossible. Finalement, grâce à son art qu'il possédait à la perfection, le savant repéra les ossements dans un tombeau, au milieu d'une montagne où l'on ne décelait ni ouverture ni fissure. Le lieu est fouillé et, après de longues peines, le tombeau mis à jour : on trouve à l'intérieur le corps entier de Virgile et, à sa tête, un livre où l'*ars notaria* était consignée, avec d'autres caractères magiques, fruit de ses recherches. Les cendres et les ossements sont translatés, et le livre est pris par le savant.

Le peuple de Naples, considérant alors l'affection spéciales que Virgile avait eue envers la cité, et craignant qu'elle n'eût à subir tout entière un énorme dommage du fait de l'enlèvement des ossements, décida de passer outre au mandement du roi, plutôt que d'occasionner, en lui obéissant, la ruine d'une si grande cité : il pensait en effet que Virgile avait placé son tombeau dans le secret de la montagne pour éviter que l'enlèvement de ses ossements n'amenât la disparition des œuvres dues à son art. Le maître des chevaliers, avec une troupe de citoyens, rassemble donc les ossements et les transporte au Château de la Mer, au voisinage de la ville, où ils sont déposés dans un sac : on les y montre à qui veut les voir, à travers une grille de fer. Le savant, quant à lui, questionné sur ce qu'il voulait faire des ossements, dit qu'il désirait obtenir par des conjurations que les ossements répondissent à ses questions en lui dévoilant l'art [magique] de Virgile tout entier ; il ajouta même qu'il lui suffirait qu'ils lui soient confiés pendant quarante jours.

Le savant partit donc en n'emportant que le livre ; nous avons vu certains extraits de ce même livre grâce au vénérable cardinal Jean de Naples, au temps du pape Alexandre : nous en fîmes l'épreuve et l'expérience nous confirma leur absolue véracité. »[232]

L'adjectif *notaria* — l'ancienne édition Leibniz donne la leçon *notoria*[233] — désigne dans ce texte extraordinaire un ouvrage dont la nature magique est quasi certaine.

---

[232] Gervais de Tilbury, *op. cit.*, éd. S.E. Banks et J.W. Binns, p. 800-805 : « […] Enimuero si licet tantis miraculis ingenia nostri temporis comparare, ecce nouum quod nostris temporibus accidit. Tempore regis Siculi Rogeri, quidam magister, nacione Anglus, ad regem accessit, postulans aliquid a rege munifico dari. Cumque rex, illustris genere et moribus, arbitraretur aliquod a se beneficium peti, respondit : ‘‘Pete quod uis beneficium, et dabo tibi.’’ Erat enim petitor summe litteratus, in triuio et quadriuio potens et accutissimus, in fisica operosus, in astronomia summus. Ait ergo regi se non temporalia solacia petere, sed pocius quod apud homines uile putatur, ossa uidelicet Virgilii, ubicumque possent inueniri infra metas regni sui. Annuit rex, et magister, acceptis litteris regiis, Neapolim uenit, ubi Virgilius studium ingenii sui in multis exercuerat. Porrectis litteris, populus hobedientiam parat, et ignarus sepulture, libenter annuit quod pro inpossibili credebat existimandum. Tandem magister, arte sua ad manum ducta, repperit ossa infra tumulum in medio montis cuiusdam, ad quem nec signum scissure dinoscebatur. Foditur locus, et effoditur post longos labores tumulus, in quo inuenitur continuum corpus Virgilii, et ad capud liber in quo *ars notaria* [*notoria* dans l'éd. Leibniz] erat inscripta, cum aliis studii eius caracteribus. Leuatur puluis cum ossibus, et liber a magistro extrahitur. Ad hec populus Neapolitanus, attendens specialem affectionem quam habuerat Virgilius erga ciuitatem, timens ne ex ossium subtractione enorme dampnum ciuitas tota pateretur, elegit susceptum regis mandatum eludere, quam hobediendo tante urbis excidio occasionem prestare. Arbitrabatur enim eo consilio Virgilium sibi in montis archano tumulum posuisse, ne ossa eius euecta artificiorum suorum importarent interitum. Magister ergo militum cum turba ciuium ossa coniuncta copulat, et in culleo reposita in castello maris ad urbis ipsius confinium deferunt, ubi per medias crates ferreas intueri uolentibus ostenduntur. Requisitus autem magister quid de ossibus facturus erat, respondit se per coniurationes effecturum quod ad eius interrogationem ossa omnem Virgilii artem ipsi panderent ; quin immo satisfactum sibi proposuit si per quadraginta dies ei ossium copia daretur. Asportato ergo libro solo, magister abiit ; et nos quedam ex ipso libro, per uenerabilem Iohannem Neapolitanum cardinalem, tempore pape Alexandri, excerpta uidimus, et probari uerissima rerum experientia fecimus. » ; trad. fr. par A. Duchesne, *op. cit.*, p. 133-134.

[233] Gervais de Tilbury, *Otia imperialia*, III, ch. 112, *De ossibus Joseph et ove*, éd. D.W. Von Leibniz, *Scriptores rerum brunsvicensium*, t. I, Hanovre, 1707, p. 133-134.

Tout d'abord, le contexte du passage est tout entier empreint de magie, comme l'atteste la volonté affichée par le clerc anglais de faire « parler » la dépouille du poète à l'aide de quelque rituel nécromantique (au sens premier du terme). Ensuite, dans le « livre où l'*ars notaria* était consignée » se trouvaient aussi « d'autres caractères (*characteres*) », terme qui renvoie probablement aux caractères magiques présents dans de nombreux manuels de magie rituelle[234], qui pourraient s'apparenter dans ce contexte aux fameuses *note* de l'art notoire — il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, de signes adressés à des intelligences supérieures —, bien qu'il faille plutôt entendre habituellement par *character* un signe de petite taille (ce que les *note* ne sont pas)[235]. Enfin, le portrait qui est brossé du héros découvreur pourrait tout à fait être le résultat extraordinaire d'une pratique assidue de l'*ars notoria*… s'il n'était par ailleurs affirmé que le clerc en question — que le rubricateur du manuscrit autographe identifie à un certain « astronome Richard »[236] — avait déjà atteint ce point de perfection avant même que de trouver l'ouvrage ! Quant au fait, apparemment anodin, que la médecine soit intercalée entre les arts du *quadrivium* et l'*astronomia* lorsque sont passées en revue les compétences remarquables du clerc anglais, il n'est pas non plus sans rappeler la place particulière qui est dévolue à l'art d'Hippocrate dans la classification des disciplines scolaires proposée par l'art notoire : celle-ci se trouve en effet incorporée au cœur des arts du *quadrivium*, en lieu et place de la géométrie[237]. Il n'y a donc guère de doute, bien que la nature de l'*ars notaria* (ou *notoria*) mentionnée par Gervais reste peu claire, que ce dernier fait bien allusion dans son texte à un art magique qui ne peut que correspondre à notre pratique. Son témoignage ne peut donc être écarté.

Le nœud du problème soulevé par le texte de Gervais n'est pas, à notre sens, de savoir s'il évoque bien ou non la véritable *ars notoria* ; il consiste plutôt à expliquer cette attribution curieuse de l'art notoire à l'illustre poète originaire de Mantoue. Celle-ci, d'une part, ne trouve aucune légitimité au sein même des traités d'art notoire porteurs de la tradition la plus ancienne (le nom de Virgile n'y apparaît à aucun moment) et semble donc

[234] Kieckhefer (1997), p. 356-358, 361, 363, etc. pour quelques exemples de caractères nigromantiques.

[235] Le terme *character* n'est jamais employé dans l'*ars notoria*. Il est question de *figure* ou de *note* pour désigner les signes adressés aux anges, voire parfois de *signa*. D'autre part, il n'y a pas dans les figures de la version A de signes ressemblant à de véritables caractères ; en revanche, ils apparaissent dans les figures de la version B. Quoi qu'il en soit, les figures ou notes de l'art pouvaient tout à fait être considérées comme des caractères par les gardiens de l'orthodoxie. Sur cette question, cf. B. Grévin et J. Véronèse, « Les "caractères" magiques au Moyen Âge central (XIIe-XIVe siècle) », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, à paraître.

[236] Cf. éd. cit., p. 802, note 7 : le rubricateur du ms *N* a écrit le long du texte : *mirum ingenium astronomi Ricardi*. L'identification du personnage est en l'état impossible.

a priori arbitraire. D'autre part, au sein même de la tradition littéraire dans laquelle se situe Gervais de Tilbury et qui rapporte et développe des motifs folkloriques napolitains, elle semble totalement fantaisiste, dans la mesure où rien n'indique quel est le lien qui peut bien exister entre le thème du tombeau virgilien présent initialement chez Jean de Salisbury et celui du livre magique de paternité virgilienne inhumé avec son auteur.

En fait, pour trouver une réponse à ces apparentes incohérences narratives, il nous faut laisser momentanément de côté le fonds légendaire napolitain, même s'il est l'élément indispensable qui explique que Virgile ait pu être considéré comme la principale autorité d'un art magique. Mais c'est grâce à un autre texte, qui n'entre pas dans la catégorie des anecdotes napolitaines, que nous allons trouver une solution.

b) Virgile dans le *Dolopathos* de Jean de Haute-Seille

Le *Dolopathos* du moine cistercien Jean de Haute-Seille (Iohannes de Alta Silva) est l'un des jalons fameux d'une littérature romanesque qui était au XIIe siècle très appréciée dans les milieux curiaux. Cet ouvrage, rédigé en latin vers 1200, s'inscrit en effet — sans que, malheureusement, l'on sache exactement par quels canaux — dans la tradition antérieure au *Roman des Sept Sages*, et plus avant encore dans celle, orientale, du *Livre de Sindbâd*. Il comporte toutefois des traits très particuliers qui en font le témoin isolé d'une tradition bien individualisée. Le récit de Jean de Haute-Seille pourrait ainsi être la transcription d'une version perdue (originaire du sud de l'Italie ?) rapportée de mémoire[238].

Le point qui nous intéresse tout particulièrement ici est que son auteur, en précurseur de Dante[239], dresse, dans un passage enlevé, le portrait d'un Virgile expert dans les arts du *trivium* et du *quadrivium*, grand philosophe, prophète et fin pédagogue ; à ce titre, il devient le chef des sept sages (dans cette version, ce ne sont que des vieillards sans

---

[237] La géométrie n'est toutefois pas oubliée puisqu'une figure, rappelons-le, lui ait attribué dans la version A.

[238] *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, 1992, p. 1317-1320. Nous remercions chaleureusement Yann Dahhoui d'avoir porté notre attention sur ce texte capital pour notre propos.

[239] Dante, *Divine comédie*, texte italien établi par M. Zorzi Kolasinski de Kojen, Paris, 1971, t. I, Enfer, chant I, v. 67 et suiv : « Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume ? / rispuos' io lui con vergognosa fronte / O degli altri poeti onore e lume / vagliami il lungo studio e'l grande amore / che m' ha fatto cercar lo tuo volume. »

grande consistance) et est promu précepteur de Lucinien, fils du roi de Sicile Dolopathos[240]. Voici l'extrait en question :

> « En ce temps-là, fleurissait à Rome le très fameux poète Virgile. Il était originaire de Mantoue, cité sicilienne, et était bien connu du roi dont il avait souvent reçu des cadeaux. Fort de cette relation, le père lui envoya son fils avec de grands présents parce qu'on le considérait comme le philosophe le plus important de l'époque. Il lui demandait, en invoquant les dieux, et d'instruire son fils de toute sa science et de le préserver soigneusement des traquenards des méchants. » [241]

On voit sans peine, à la lecture de ce passage, de quelle manière cette figure littéraire d'un Virgile quasi omniscient a pu être utilisée par un fin lettré comme Gervais de Tilbury, pour faire du poète le patron mythique d'un art susceptible de délivrer tous les degrés de la connaissance. Du reste, cette récupération était d'autant plus aisée qu'un texte comme le *Dolopathos* en livrait lui-même les clefs : Jean de Haute-Seille raconte en effet au même endroit comment Virgile, pour faciliter l'apprentissage de Lucinien et lui permettre d'apprendre en trois ans ce que lui même avait appris à la sueur de son front, mit tout son génie dans la rédaction d'un « petit livre » qui permettait à son jeune élève de disposer d'une synthèse lumineuse capable de condenser (sans qu'il y ait une perte de substance) toute les choses connues :

> « Par amour pour son élève, Virgile concentra l'immensité du savoir libéral grâce à la subtilité merveilleuse et ineffable de son génie en une synthèse si claire qu'elle tenait tout entière dans un résumé de la taille d'un petit volume. Ainsi on pouvait apprendre parfaitement et sans difficulté en trois ans ce que lui-même n'avait pu comprendre qu'à la sueur de son

[240] La version française en vers du *Roman des Sept Sages* fait aussi la part belle à un Virgile rempli de sagesse, faiseur de prodiges et magicien. Cf. *Le Roman des Sept Sages de Rome. A Critical Edition of the Two Verse Redactions of a Twelfth-Century Romance*, éd. M.B. Speer, French Forum, Publishers Lexington, Kentucky, 1989, p. 209, version du ms Paris, BNF fr. 1553 (fin XIIIe s.), p. 209 : « […] Virgilles fu jadis a Romme ; / en cest siecle n'ot plus sage homme. / Virgilles fist a Romme .i. feu / par nigremanche, en molt biel leu, / ki de nuis et de jour ardoit, ne nule fois si ne croissoit / ne autre fois n'apetisoit, / car li siecles s'en mervilloit. / Encor fist il en cel feu plus : / .i. homme d'arain jete sus, / et tenoit .i. arc en sa main / ki autressi estoit d'arain. / Letres avoit el col escrit / ki disoient a qui les lit : / Ki me ferra, je trairai ja. / Plus n'i avoit, ne el n'i a. / Les gens i vont pour assambler / et cele merveille esgarder, et li clerc les letres lisoient, car bien sevent qu'eles disoient / […] » ; version du ms Chartres, Bibl. mun. 620 (fin XIIIe s.), p. 267 : « Car Virgile si fu en Rome ; / en cest siecle n'ot plus sage home, / que de touz ars eust la mestrie : / ce nos raconte la clergie. Virgile fist a Rome .i. feu / par nigromance, en mout bel leu, qui nuit et jor tot dis ardoit / si que nule foiz ne croisoit ne autre foiz n'apetiçoit. […] »

[241] Jean de Haute-Seille, *Dolopathos ou le roi et les sept sages*, trad. et intro. de Y. Foehr-Janssens et E. Métry, Turnhout, Brepols, 2000, p. 70-73 : « Florebat per idem tempus Rome ille famosissimus poeta Virgilius, qui de Manthua, Sicile ciuitate, oriundus optime notus erat regi, quia et sepe fuerat ab eo muneribus honoratus. Huic ergo ob noticiam sui et quia tunc temporis inter philosophos precipuus habebatur, cum muneribus magnis pater transmittit filium, obsecrans eum per deos suos quatinus puerum et sciencia sua instrueret et a malignorum insidiis diligentius custodiret. » Voir l'introduction pour la présentation du texte.

> front. […] Il l'avait composé pour le profit de son élève, il le lui remit donc et, dans le secret de sa chambre, à l'écart des autres, lui fit un discours plein d'amitié sur le savoir qu'il contenait. »[242]

On peut repérer dans ce passage plusieurs aspects qui sont autant d'échos à l'art notoire : tout d'abord, le livre conçu par Virgile permet d'acquérir en peu de temps ce que la durée d'une vie, en temps normal, n'autorise personne à accomplir ; ensuite, et c'est la conséquence du premier aspect, tous les autres livres deviennent inutiles : l'ouvrage miraculeux rend obsolète, par sa prétention universaliste, les ouvrages spécialisés dans une matière bien définie ; ajoutons qu'il est de petite taille, ce qui correspond bien à la description physique d'un traité d'art notoire standard du XIIIe siècle ; enfin, il est nécessaire de procéder à une lecture secrète, à l'abri des regards, thème commun à la littérature magique, mais particulièrement prégnant dans l'art en raison de son haut degré d'exigence spirituelle[243].

Un dernier élément important est à prendre en compte : Jean de Haute Seille — ou tout du moins la tradition dans laquelle il s'inscrit et qui devait être assez largement répandue — entretient le mystère quant au destin de ce texte aux vertus incomparables. Certes, une lecture attentive du récit du moine lorrain amène le lecteur à conclure que l'ouvrage a été passé par le feu en même temps que le corps de son auteur et qu'il était par conséquent définitivement perdu. Mais l'ambiguïté demeure, le texte ne disant pas explicitement que l'ouvrage a été détruit ; celle-ci était susceptible de nourrir l'idée que le livre virgilien avait au bout du compte survécu[244], ou pouvait pour le moins faire naître l'ambition, chez quelque(s) individu(s) plus opportuniste(s), de lui redonner vie. En outre,

---

[242] *Ibid.*, p. 72-73 : « Ob dilectionem igitur ipsius earumdem artium liberalium immensam prolixitatem in tantam breuitatem quadam mirabili et ineffabili subtilitate contraxit ingenii, ut eas intra libelluli manualis compendium concluderet possetque eas quiuis in tribus annis facile ad perfectum addiscere quas ipse uix cum magno eciam sudore percipere ualuisset. […] Huic ad cuius utilitatem ipsum ediderat, tradidit eundem, ei in conclaui et seorsum ab aliis in eodem de artibus amicabiliter disserens. »

[243] Cf. *infra*, IIe partie, ch. 3.1.4.

[244] Cet élément légendaire dont Jean de Haute-Seille se fait le rapporteur explique peut-être au bout du compte les recherches entreprises par le clerc anglais évoqué par Gervais de Tilbury, s'il s'avère que celui-ci a bien existé. L'idée que ce livre d'une grande vertu a *in fine* survécu aux flammes a pu aussi être puisée dans la littérature du temps. On retrouve par exemple un motif du même genre dans la *Vie de saint Dominique* présente dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, tiré des *Gestes du comte de Montfort* (= *Historia Albigensis*, 1213) du moine cirstercien Pierre des Vaux-de-Cernay (ch. VII). Alors que Dominique prêche contre les cathares, il donne à un hérétique une liste des autorités qu'il a utilisées dans son discours. L'hérétique retrouve ses compagnons le soir autour du feu. Quand il montre le papier à ses congénères, ceux-ci lui enjoignent de le jeter dans le brasier. L'individu s'exécute, mais à la surprise de tous, le papier ne brûle pas et ce même après qu'il ait été jeté à plusieurs reprises dans les flammes. Ce miracle ne suffit toutefois pas à convaincre les hérétiques de leurs erreurs. Cf. Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Paris, 1967 (GF), t. II, p. 46-47 ; pour l'*Historia Albigensis*, P. Guébin et E. Lyon (éd.), Paris, 1926-1939, (*SHF*),

on tenait là un élément romanesque qui pouvait sans difficulté être agrégé, dans un second temps, au thème de la recherche du tombeau, rapporté pour la première fois par Jean de Salisbury, grand adepte, comme Gervais, du folklore napolitain :

> « Le roi mourut cette même année, et Virgile trépassa également, tenant à l'heure suprême de sa mort dans sa main les deux volumes qu'il avait écrits sur les arts, si fermement que personne ne put les en retirer. Les uns prétendirent que c'était par jalousie, d'autres disaient que c'était là une mesure pour éviter que les arts, s'ils étaient mis à la portée de tous, ne dégénèrent et pour que personne ne puisse se prévaloir d'un honneur qui était dû à la sagesse qu'ils dispensaient. Lucinien fit incinérer leurs corps selon le rite des païens, recueillit leurs cendres dans des urnes d'or et déposa celles de son père à Palerme, celles de son maître dans la ville de Mantoue. »[245]

En tout cas, la relation d'un Jean de Haute-Seille (et ses possibles antécédents non retrouvés à ce jour), avait potentiellement de quoi frapper l'imagination d'un clerc grand voyageur et amateur de légendes virgiliennes comme Gervais de Tilbury.

Si un texte proche de la tradition du *Dolopathos* a certainement déteint sur le récit élaboré par Gervais, il n'est pas sûr toutefois — et c'est point très important — que l'attribution de l'art notoire à Virgile soit de son fait. En effet, à la lecture des extraits précédents, on peut se demander dans quelle mesure la tradition littéraire dont le *Dolopathos* est le témoin isolé n'a pas eu, plus directement, une influence sur le milieu dont est issu l'art notoire, dont Gervais ne serait en fait que le rapporteur. Le motif littéraire du petit ouvrage qui condense tout le savoir universel et qui permet de le dispenser en un temps record a très bien pu décider un clerc (ou un groupe de clercs) amateur de textes comme le *Dolopathos* et en même temps avide d'expériences occultes d'entreprendre la rédaction d'un ouvrage aux prétentions sans équivalent en matière d'acquisition du savoir, à un moment où les traditions de magie rituelle fleurissaient en Occident. Cette hypothèse ne peut être rejetée pour au moins deux raisons.

La première se trouve dans l'intérêt ambigu que le *magister* de nos traités, qui se présente, en empruntant à plusieurs reprises le style direct, comme le principal propagateur du divin art notoire, porte à l'*astronomia*. En effet, il se proclame d'emblée

---

3. vol. [éd. de la trad. fr. du XIIIe s. dans le 3e vol.] ; trad. par P. Guébin et H. Maisonneuve, *Pierre des Vaux-de-Cernay, Histoire albigeoise*, Paris, 1951 (L'Église et l'État au Moyen Âge, 10).

[245] Jean de Haute-Seille, *op. cit.*, p. 202-205 : « Mortuus est autem eo anno rex Dolopathos, sed et Virgilius obiit illosque duos caternulos quos de artibus conscripserat in suprema mortis sue hora manu inclusit, nec ultra ab aliquo potuerunt euelli. Aiunt aliqui eum per inuidiam hoc fecisse, alii dicunt idcirco factum, ne, dum artes ab omnibus facile discerentur, uilescerent nec ulli amodo honor debitus pro ipsarum

spécialiste de cette discipline[246]. Mais, d'une part, les notions qu'il possède en la matière sont très frustres et ne dépassent pas le niveau d'une astronomie/astrologie pré-arabique ; d'autre part, il ne lui attribue aucune *nota*, ce qui est tout de même curieux. Comment expliquer une telle incohérence ? La solution se trouve, à notre avis, au cœur du récit de Jean de Haute-Seille, où Virgile est présenté à plusieurs reprises comme un génial astronome et astrologue, qui va transmettre dans ce domaine son don et son savoir à Lucinien[247]. Une telle image pouvait s'appuyer en outre sur la réputation scientifique de Virgile, notamment en tant que cosmographe. Du coup, si l'autorité réelle de l'*ars notoria* n'était pas Salomon mais Virgile et si le *magister* considérait ce dernier comme une autorité en matière d'astronomie et d'astrologie, on comprend qu'il se soit présenté lui-même comme ressemblant à son modèle.

La seconde est plus convaincante encore : un *exemplum* présent dans l'art notoire (§ 57) fait la synthèse de différents motifs narratifs présents dans le *Dolopathos*, ce qui plaide pour une influence directe de ce type de littérature sur la version la plus ancienne (A) de l'art notoire. L'*exemplum* en question vise à montrer au lecteur, et donc à l'utilisateur potentiel de l'*ars notoria*, qu'il ne faut pas jouer avec un art qui porte la marque de Dieu[248]. Un familier de Salomon, profitant manifestement de l'absence de son

---

scientia prestaretur. Horum corpora Lucinius ritu gentilium igni comburens ossa in aureis reposuit urnis et patrem quidem in Palermo, magistrum uero in Mantua ciuitate collocauit. »

[246] Éd. *Ars notoria*, version A, § 2 : « [E]go artium magister merito nuncupatus, cui liberalium artium natura quasi specialiter concessisse uidetur, tractaturus de cognitione astronomie siue astrologie […]. »

[247] Par exemple, Jean de Haute-Seille, *op. cit.*, p. 74-75 : « […] dicebatque harum ultimam astronomiam scilicet fore ceteris digniorem ; cui eciam in tantum animum dedit, ut per quasdam regulas sibi a Virgilio traditas ex planetarum aliarumque stellarum motu et aeris facie cognosceret quicquid per mundum fieret uniuersum. » [Il prétendait que, parmi celles-ci, la dernière, à savoir l'astronomie, était plus honorable que les autres et il s'y absorba tellement que, grâce à quelques règles que lui avait apprises Virgile, il était capable de distinguer tout ce qui se faisait dans le monde entier, d'après le mouvement des planètes et des autres astres et d'après l'aspect du ciel.]

[248] Éd. *Ars notoria*, version A, § 57 : « Ipsa enim oratio tanti misterii est, ut sicut Salomone rege teste dum ipsam quidam orationem prefatam domus eiusdem familiaris libro hoc forte inuento nimium crapulatus post accessum mulieris presumptuose diceret, nondum eius parte finita elinguis et totius expers memorie, cecus et mutus usque ad horam mortis factus est. In hora autem mortis dixisse quatuor angelos quos offenderat fertur in tam sacro misterio presumptuose dicendo, unum memorie, alterum lingue, tertium oculorum, quartum aurium custodes et flagellatores cotidie habuisse. Quo testimonio ipsa oratio eidem regi Salomoni commendabilior facta est : tantum enim est ipsius orationis misterium, precipimus ergo ut eandem quicumque dicere uoluerit, non presumptuose ipsam dicat. In presumptione enim peccatum est, sed sicut preceptum est ita dicatur. » Le passage est développé au XIVe siècle par le glossateur. Cf. Éd. version B, § 54 - /glose/ : « Unde de hoc ponit rex Salomon hic quoddam exemplum dicens quod una die dum ipse absens fuisset a domo sua pro quibusdam suis negotiis et librum suum in quo iste quatuor orationes erant scripte immemor extra archam suam dimisisset, uenit quidam amicus suus et familiaris eius et intrauit cameram ipsius regis et inuento libro a casu apperuit librum, et primam orationem istarum quatuor incepit legere, scilicet Hazatham, etc. Et sic ipse iam satur et crapulatus uino et similiter post accessum mulieris immundus et plenus peccatis aliis, dum iam esset prope finem predicte orationis, cecidit liber de manibus suis et statim factus est mutus, cecus et surdus et amisit sensum, memoriam et intellectum quos primo

maître pour se procurer le livre dans lequel l'Art est consigné, entreprend d'en réciter une des prières en état d'impureté physique et morale (il est ivre et vient d'avoir une relation sexuelle). À peine a-t-il fini de prononcer l'invocation qu'il est frappé, sur ordre de Dieu, par quatre anges vengeurs qui s'attachent à lui ôter, une à une, toutes ses facultés intellectuelles et sensorielles[249]. L'impétrant reste dans un état végétatif toute sa vie, et ce n'est qu'à l'instant de sa mort qu'il se voit gratifier d'une brève rémission pour expliquer enfin à Salomon les raisons de sa déchéance. Le roi, et à travers lui le lecteur, adepte potentiel de l'*ars*, apprend ainsi qu'il convient de ne pas prendre à la légère la pratique de l'art notoire, sous peine de se voir frappé, dès l'instant où l'on faute, par l'ire divine.

Différents schèmes narratifs constitutifs de cet *exemplum* se retrouvent dans le texte de Jean de Haute-Seille de manière éclatée ; seules les circonstances, secondaires, différencient les récits. On repère tout d'abord, dans les premiers paragraphes du *Dolopathos*[250], le thème du disciple frappé par un engourdissement subit des sens (un état proche de la mort) alors qu'il consulte l'ouvrage miraculeux en l'absence de son maître. L'histoire est la suivante : Lucinien, un jour que son maître est absent, s'enferme dans sa chambre pour ne pas être dérangé (thème du reste très présent dans la pratique ritualisée de l'art notoire). Il veut, alors que son éducation est déjà bien avancée (cela fait sept ans qu'il est sous la coupe de Virgile), imprimer une dernière fois « dans sa mémoire les lois de l'astronomie consignées dans le petit livre écrit sur les arts [par Virgile] ». Soudain, alors qu'il est en train de lire, « l'âme profondément bouleversée, il tombe à la renverse avec un grand cri ». Lucinien est presque donné pour mort par des médecins qui constatent

habebat, et sic factus est amens et ita stetit usque ad horam mortis. In hora uero mortis placuit Deo ut ipse enarraret Salomoni qua de causa ita sibi contingerat ut sciretur uirtus et sanctitas istarum sanctarum orationum, et dixit et narrauit qualiter intrauerat cameram regis et quomodo recipiens librum et apperiens eum crapulatus et immundus inceperat legere istas orationes, et qualiter quatuor sensus naturales amisserat uix finita prima parte. Nunc uero in hora mortis dixit quod uidebat quatuor angelos supra se qui eum flagellabant et flagellauerant ab illa hora in qua incepit legere usque tunc, dicens quod quilibet dictorum angelorum suum proprium officium habebat in eum in flagellando sensus quos amisserat. Quidam uero illorum flagellauerat eum in facundia et loquela et sic factus erat mutus, alter uero in lumine et claritate oculorum et sic factus fuit cecus, alius uero in auditu et sic fuerat surdus, quartus autem flagellauerat illum in memoria et intelligentia et sic fuerat insanis factus. Et sic ostendit per istud exemplum quod in istis quatuor orationibus sunt quatuor nomina angelorum scripta, qui angeli sunt principales et maius posse habent quam alii angeli in ista operatione quorum nomina similiter sunt ibi scripta, quorum uirtute et potestate istud opus perducitur ad effectum, quos angelos ipse offenderat nominando nomina eorum crapulate et immunde, unde rex Salomon cum istud audiuisset stupefactus et admirans et timens ualde. Speciale mandatum constituit super istas orationes quod mandatum ipsemet seruauit humiliter et deuote, et dicit sic quod aliquis non presumat legere nec pronuntiare istas quatuor orationes quarum quatuor angeli sunt administratores, nisi prius confessione habita et cum ieiunio et castitate et reuerentia, spe et fide et in recta operatione caueat quilibet ne offendantur illi sanctissimi angeli quorum nomina in eis recitantur, et siquis continue faciat in ipsa pronuntiatione emissa presumptuose posset periculum incurrere corporale. »

[249] Il s'agit probablement d'une allusion aux quatre anges d'*Apocalypse*, 7, 1-4, qui malmènent la terre et la mer sur ordre de l'Ange qui ouvre le 6e sceau.

que son corps est « dépourvu de chaleur et de sensibilité ». Il perd donc tout contact avec le monde extérieur. L'état catatonique du jeune homme est dû au fait qu'il vient de découvrir, dans un changement de la configuration céleste, que sa mère est morte depuis peu. Le parallèle entre la structure du récit du moine lorrain et celle de la partie introductive de l'*exemplum* de l'art notoire est donc patent. Seule est absente dans le premier la dimension punitive nécessaire à l'*exemplum* pour qu'il soit convaincant et remplisse correctement son office pédagogique.

Un autre schème narratif lie tout aussi étroitement l'*exemplum* extrait de l'Art à la tradition littéraire incarnée par le *Dolopathos* : il s'agit du thème de l'individu qui, privé de l'usage de ses sens, est délivré en dernier extrémité de son mutisme pour pouvoir apporter une conclusion à la situation délicate dont il est le héros malheureux. Dans l'*exemplum*, ce thème est connexe au premier (le lien est opéré par l'épisode de la perte des sens), tandis que dans l'ouvrage de Jean de Haute-Seille il traverse et structure tout le récit, sans entretenir de lien de cause à effet direct avec l'histoire précédemment rapportée ; cette dernière est au mieux la simple préfiguration du mutisme futur, mais cette fois-ci volontaire, de Lucinien. Ont donc été réunis dans un court récit au cœur de l'art notoire des éléments auparavant distincts sur le plan narratif dans la tradition littéraire incarnée par le roman de Jean de Haute-Seille.

Pour repérer ce second motif dans le *Dolopathos*, il convient d'en résumer l'intrigue. Après avoir terminé son enseignement chez Virgile, Lucinien, fils du roi Dolopathos, s'en retourne à la cour de son père à Palerme. Virgile, habile astrologue, a toutefois prévu que Lucinien, jeune homme parfait, serait dans son nouvel environnement l'objet d'intrigues de palais. Pour éviter qu'il ne suscite trop la jalousie en raison de ses qualités exceptionnelles, Virgile fait jurer à son élève, avant qu'il ne le quitte définitivement, de ne plus jamais prononcer la moindre parole. Par respect pour son maître, Lucinien renonce à toute forme d'expression orale, ce qui, une fois qu'il est arrivé à Palerme, désespère tout le monde et en particulier son père. Sa belle-mère, amoureuse du jeune héros, tente de le séduire pour lui faire retrouver goût à la vie et lui rendre de ce fait la parole, mais Lucinien refuse toutes ses avances. Du coup, l'amour de la marâtre se transforme, sur les conseils d'une suivante mal intentionnée, en haine farouche. Lucinien se retrouve très vite accusé de viol et le roi, son père, obligé de prononcer contre lui une sentence de mort. Or, face à cette accusation infondée, Lucinien se trouvait, bien malgré

[250] Jean de Haute-Seille, *op. cit.*, p. 78-83.

lui, dans l'incapacité de défendre sa cause. À plusieurs reprises, il est sauvé du bûcher par l'intervention répétée de sages Romains (ce qui est l'occasion pour l'auteur d'insérer des récits selon une technique d'enchâssement classique dans cette littérature) ; mais les anecdotes édifiantes ne suffisent pas à faire renoncer le roi de mettre à mort son héritier. Toutefois, comme un homme muet ne saurait être condamné sans se justifier, voilà que Virgile, miraculeusement de retour, s'attache à débloquer la situation en autorisant Lucinien à passer outre son vœu de silence, afin qu'il puisse raconter en détails la façon dont il a été trompé par sa belle-mère[251]. Le dénouement est alors possible. L'histoire, pour Lucinien, se termine bien, car la marâtre est confondue ; mais dans l'*exemplum* de l'art, on s'en doute, le vrai coupable n'échappe pas à la mort. Le disciple de Salomon a en effet moins de chance que le jeune prince, dans la mesure où il est victime d'une situation qu'il ne maîtrise à aucun moment. Quoi qu'il en soit, au-delà des contingences propres à chacune des deux histoires, la trame sur laquelle elles sont constituées est globalement la même. D'un côté, Virgile et Salomon, savants exemplaires, font office d'autorités et de juges (la différence est que Virgile intervient tandis que Salomon reste passif) ; de l'autre, Lucinien et le disciple anonyme du roi hébreu sont l'un comme l'autre en mauvaise posture, avec une dramatisation beaucoup plus poussée dans l'*exemplum* extrait de l'art notoire. Enfin, l'impossibilité temporaire de pouvoir s'expliquer est dans les deux cas liée à un dérèglement sexuel (doublé d'un état d'ivresse dans l'*exemplum*) : pour Lucinien, l'accusation de viol l'oblige à retrouver la parole, alors que pour le disciple de Salomon les circonstances sont inversées : c'est parce qu'il a fauté sur le plan sexuel que la parole lui a été ôtée.

Tous ces similitudes plaident dans le sens de l'influence de tout un pan de la littérature romanesque de la fin du XIIe siècle sur la version A de l'art notoire, une littérature dans laquelle Virgile faisait office de héros savant ; elles plaident aussi, par conséquent, pour une origine endogène de l'art notoire, c'est-à-dire une origine occidentale (ce qui n'exclut pas le cas échéant des apports extérieurs). On n'a manifestement pas manqué, dans le milieu où a été forgée notre pratique, l'occasion de condenser dans un court récit édifiant des éléments narratifs plus diffus qui étaient à disposition. Quant à la disqualification finale de Virgile en tant que père fondateur de l'art notoire (alors qu'il a dû servir de modèle implicite), elle s'explique aisément : le poète antique pouvait sans difficulté être érigé en archétype du savant d'après l'image que la

[251] *Ibid.*, p. 203.

littérature du temps donnait de lui ; mais, quelle que soit la nature du mythe dans lequel on insérait cette figure d'un Virgile omniscient, celle-ci restait, quoi que l'on fasse, une figure empreinte de paganisme[252]. Or, pour fonder une pratique comme l'art notoire, que l'on désirait inscrire dans le plan divin, mieux valait utiliser — et ce même au prix de manipulations outrancières du texte biblique — une figure comme celle de Salomon, certes ambiguë dans la culture et l'imaginaire des clercs[253], mais qui restait une autorité acceptable en contexte chrétien. Il est possible aussi, dans une moindre mesure, qu'il faille voir dans l'attribution *in extremis* de l'art notoire à Salomon l'influence du modèle pseudépigraphique en vigueur dans un grand nombre des ouvrages de magie rituelle qui commençaient alors à circuler en Occident[254].

On comprend désormais mieux, au vu de ce jeu de contamination littéraire, comment Virgile a pu devenir dans l'œuvre de Gervais de Tilbury l'apôtre mythique de l'art notoire. Ce dernier ne s'est pas contenté, comme on pouvait le croire de prime abord, de surimposer une séquence narrative (la création par Virgile d'un livre extraordinaire) tirée de la littérature du temps à sa connaissance avérée et réelle de l'*ars notoria*, un motif qui, de toute façon, ne correspondait pas exactement à l'histoire mythique de l'art en question. C'est au contraire parce qu'il avait connaissance de l'influence de ce motif littéraire sur le milieu dans lequel l'Art était en cours d'élaboration qu'il s'en est fait le rapporteur. Il lui a fallu pour cela avoir vent au plus près du processus qui a présidé à la création de l'*ars notoria*, et qui poussait à l'éviction de l'autorité virgilienne au profit de la figure vétéro-testamentaire de Salomon. Gervais avait ainsi l'occasion unique d'agréger dans un même récit faits réels (son insertion dans le milieu clérical où a été édifié l'art notoire et l'influence du modèle virgilien sur celui-ci) et motifs folkloriques et littéraires ayant trait à Virgile, alors en plein épanouissement (l'histoire du tombeau rapportée par Jean de Salisbury, développée par les récits entendus lors de son séjour dans le sud de l'Italie).

---

[252] Et ce bien que l'image d'un Virgile prophète et précurseur du christianisme se soit développée très tôt : cf. H. de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris (Cerf), 1993 (rééd.), IIe partie, II, ch. VIII, 5 : « Virgile philosophe et prophète », p. 233-262, not. p. 244 et suiv.

[253] M. Bloch, « La vie d'outre-tombe du roi Salomon », *Mélanges historiques*, Paris, 1963, t. II, p. 920-938, montre tout le débat passionné qui a existé autour de la personne de Salomon dès l'Antiquité dans les milieux juifs, puis parmi les théologiens chrétiens. Puis, il commente un extrait de la *Vie de Saint-Edouard* et un autre de la *Chronique du règne de Charles VI* (année 1403) de Jean Juvénal des Ursins, qui font de Salomon un damné peu ordinaire.

[254] Cf. *supra*, introduction.

Arrivé à ce point de notre démonstration, avant de formuler notre hypothèse quant au lieu et à la date d'élaboration de l'art notoire, il nous faut répondre à la deuxième question préalable, qui touchait à la nature des rapports qu'étaient susceptibles d'entretenir *ars notaria* et *ars notoria*. Quels liens établir entre ces deux réalités différentes aux noms si proches ? Répondre à cette question peut apparaître comme une digression sans logique ; mais en fait, ce supplément d'enquête permet d'apporter des éléments qui complèteront notre conclusion précédente.

2.4.3.2. *Ars notaria* et *ars notoria* à la fin du XIIe siècle

Le premier à s'être posé la question du rapport qui pouvait exister entre l'*ars notaria* et l'*ars notoria* est Charles Burnett, dans un article consacré à la prise de notes dans les milieux universitaires des XIIe et XIIIe siècles[255]. L'intitulé *ars notaria* — dérivé de *nota*, substantif tiré de *nosco*, *i.e.* apprendre à connaître — est attaché, à cette époque, à des réalités différentes.

1. Il peut renvoyer tout d'abord à la signalétique utilisée par le lecteur médiéval pour comprendre la logique du livre qu'il est en train de lire et lui permettre d'en mémoriser les principaux éléments[256]. C'est à cet usage des « notes » dérivé de l'Antiquité et décrit par Isidore de Séville[257] que fait allusion Jean de Salisbury dans son *Metalogicon* (vers 1159), en déplorant que celui-ci se soit à son époque quelque peu perdu[258]. Il repose sur l'emploi de toute une gamme de signes (*note*) — Isidore en répertorie vingt-six — qui permettent chacun de rendre compte d'un type de difficulté posé par le texte étudié. Par exemple, l'astérisque sert à marquer une omission, l'obèle une redondance inappropriée, etc. Cette *ars notaria* n'a guère de rapport direct avec l'art notoire, excepté le fait qu'elle ait pour objectif de faciliter l'apprentissage.

---

[255] C. Burnett, « Give Him the White Cow : Notes and Note-Taking in the Universities in the Twelfth and Thirteenth Centuries », *History of Universities*, XIV (1995-1996), publ. May 1998, p. 1-30, not. p. 5-6.

[256] M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1990, p. 107-108, 117-119, 242-245. Trad. fr. *Le livre de la mémoire. La mémoire dans la culture médiévale*, Paris (Macula), 2002.

[257] Isidore de Séville, *Etymologiarum*, PL 82, Paris, 1850, I, 21.

[258] Jean de Salisbury, *Metalogicon*, éd. J.B. Hall, Turnhout (Brepols), 1991, I, 20, p. 47 : « Sunt et notæ quæ scripturarum distinguunt modos, ut deprehendatur quid in eis lucidum, quid obscurum, quid certum, quid dubium, et in hunc modum plurima. Pars hæc tamen artis iam ex maxima parte in desuetudinem abiit, adeo quidem ut studiosissimi litterarum merito querantur, et fere lugeant rem

2. L'intitulé *ars notaria* ou *artes notarie* peut renvoyer ensuite, à partir de 1220, dans un cadre spécifiquement bolonais, à l'art propre aux notaires de rédiger des lettres et surtout de produire des documents juridiques (testaments, donations, voire, à un plus haut niveau, documents de chancellerie, etc.). Le notariat n'est pas une nouveauté à la fin du XIIe siècle et au début du XIIIe siècle dans la région très urbanisée qu'est l'Italie[259]. Il présupposait depuis le XIe siècle une formation dont on ne sait que peu de choses, mais qui semble à géométrie variable selon les lieux et les périodes considérés. Il pouvait s'agir d'un apprentissage délivré par un notaire installé, sanctionné par un examen qui se déroulait devant les représentants de la corporation ; ou bien la corporation pouvait exiger du notaire un titre scolaire en plus de son apprentissage, délivré au sein d'écoles laïques de notariat qui se sont développées dans les grands centres urbains au cours du XIe siècle et qui dispensaient une formation juridique, voire au sein même des écoles de droit. Le lien qu'ont entretenu ces écoles « notariales » plus ou moins anciennes avec les structures universitaires naissantes n'est pas clair. Dans le cas de Bologne, si certains voient en Rainier de Pérouse (Raniero da Perugia) le premier maître ès-*ars notaria* rattaché à l'université[260], rien n'indique en définitive que l'école de notariat qu'il dirigeait dans la petite localité de Porta Nova à partir de 1228 ait intégré le cadre universitaire. En ce qui nous concerne, il faut surtout retenir que l'expression *ars notoria* ou *ars notoriae* apparaît dans le courant des années 1220 en Italie du Nord et désigne des sortes de manuels destinés à former les notaires, plus ou moins orientés vers la pratique ou la théorie[261].

Le lien supposé avec une pratique comme l'*ars notoria* apparaît par conséquent peu évident, ne serait-ce que pour une question de chronologie. Toutefois, rien n'interdit

---

utilissimam et tam ad res retinendas quam intelligendas efficacissimam, maiorum nostrorum inuidia aut negligentia deperisse, artem dico notariam. »

[259] Pour une mise au point synthétique, cf. A. Petrucci, *Notarii. Documenti per la storia del notariato italiano*, Milan, 1958, not. p. 3-44 : *Il notariato italiano dalle origini al secolo XIV* ; voir aussi P. Cammarosano, *Italia medievale. Struttura e geografia delle fonti scritte*, Rome, 1991, p. 267-276 : *Il notariato* ; dans le cadre bolonais, cf. R. Ferrara, « *Licencia exercendi* ed esame di notariato a Bologna nel XIII secolo », dans *Notariato medievale bolognese*, t. II, Atti di un convegno (febbraio 1976), Rome, 1977, p. 49-120 ; G. Orlandelli, « La scuola di notariato », dans *I sedi della cultura nell'Emilia Romagna, L'età comunale*, Milan, 1984, p. 131-148. Nous remercions chaleureusement Isabelle Heullant-Donat de nous avoir indiqué la bibliographie sur ce sujet.

[260] H. Rashdall, *op. cit.*, t. I, p. 109-112 ; J.J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1974, p. 264-265 ; G. Van Dievoet, « Les coutumiers, les styles, les formulaires et les *artes notariae* », *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, 48, Turnhout, 1985. Sur ce personnage, voir G. Briganti, « Raniero da Perugia. L'insegnamento e la legislazione notarile in Perugia (sec. XIII-XIV) », *Bolletino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, XLIV (1947), p. 127-151.

[261] Le premier connu (vers 1226) est celui de Rainier de Pérouse. Cf. Rainerius, *Ars notariæ*, éd. L. Wahrmund, Quellen zur Geschichte des Romisch-Kanonischen Prozesses im Mittelalter 3, Heft 2,

définitivement de penser que l'existence de cette *ars notaria* ait pu, dans le cadre bolonais (si l'on admet bien sûr que l'art notoire est une production de l'université bolonaise naissante), présider en partie au choix du nom de notre pratique. C'est une hypothèse qu'il faut en l'état d'autant moins rejeter que l'enseignement de cette *ars notaria*, quoiqu'intimement lié à celui du droit, est toujours resté en connexion avec celui de la grammaire et plus largement avec celui des arts libéraux. Par exemple, un *notarius* comme Rolandinus de Padoue était au préalable (en 1221) gradué dans la première des disciplines du *trivium*. On sait aussi, par des mentions il est vrai tardives, que l'enseignement de l'*ars notaria* s'est fait en partie à Bologne au sein de la faculté des arts et de médecine, à l'endroit même où l'art notoire — qui accorde un fort intérêt aux arts libéraux, à la médecine et à la philosophie — a rencontré, selon toute vraisemblance, le plus de succès. Ainsi, les statuts de la faculté de médecine et des arts bolonaise édictés en 1405 rendent bien compte de ce lien privilégié qui existait entre grammaire et art « notarié », en faisant la distinction entre, d'une part, les étudiants en médecine, et, d'autre part, les étudiants en logique, philosophie, astrologie, grammaire, *ars notaria* et chirurgie[262]. De même, dans les rôles les plus anciens (1376-1377) qui concernent la faculté de médecine et des arts de Bologne, on peut repérer différents titres universitaires — *artium doctor*, *doctor medicine*, *artium et medicine doctor*, *grammatice et rethorice doctor* — parmi lesquels celui de *notarie doctor*[263]. Il n'est donc pas impossible que le passage de *notaria* à *notoria* ait pu être nourri partiellement par les spécificités de l'université bolonaise (notamment la présence d'un cursus « notarié », que ce soit dans les écoles de droit ou dans la faculté de médecine et des arts).

Toutefois, au moins deux obstacles se dressent devant cette interprétation. D'une part, la première attestation d'une *ars notaria* de type juridico-notarial (dans les années

---

Innsbruck, 1917. Plus généralement cf. G. Orlandelli, « Genesi dell'*ars notariæ* nel secolo XIII », *Studi medievali*, 6 (1965, 2), p. 329-366.

[262] « Statutes of the University of Medicine and Arts of 1405 », dans *Statuti delle università e dei collegi dello Studio Bolognese*, éd. C. Malagola, Bologne, 1888, Rub. XCIV (De matricula artistarum quolibet anno fienda), p. 287-288, pour les artiens : « […] statuerunt quod quilibet repetitor grammatice, loyce, phylosophye, et quilibet alter repetitor alicuius artium, qui intrat uel intrabit in posterum scolas sub aliquibus doctoribus, ac etiam quilibet scolaris forensis studens in cyrugia, loyca, phylosophya siue astrologia uel grammatica uel notaria, qui non erit in universitatis matricula conscriptus, teneatur et debeat infra octo dies […] » ; Rub. XCV (De matricula scolarium medicine quolibet anno fienda), p. 288-289, pour les étudiants en médecine. Réf. citée par A. Maierù, « Bolognese Terminology in Medicine and Arts. *Facultas* and *Verificare* », dans *University Training in Medieval Europe*, éd. D.N. Pryds, Leyde-New York-Cologne (Brill), (Education and Society in the Middle Ages and Renaissance, vol. 3), 1994, p. 72-92, not. p. 75.

[263] U. Dallari, *I rotuli dei lettori legisti e artisti dello Studio bolognese*, IV, Bologne, 1924, p. 4-5, cité par A. Maierù, *op. cit.*, p. 81-82.

1220) est tardive par rapport à la date d'élaboration supposée de l'art notoire (vers 1170-1180 si l'on suit Gervais de Tilbury). D'autre part, la formation essentiellement laïque de ces notaires cadre mal avec les exigences spirituelles de l'Art et sa dimension cléricale, voire monastique. Que l'*ars notoria* ait pu être produite dans un milieu de cette sorte à Bologne paraît donc peu plausible, à moins que l'on admette que les notaires aient pu avoir dans certains cas, à la fin du XIIe siècle, une formation cléricale poussée[264]. Quant à l'acquisition du notariat et du droit, il faut noter — ce qui un argument de poids — qu'elle n'apparaît à aucun moment dans le programme fixé par les traités d'*ars notoria* les plus anciens.

3. L'intitulé *ars notaria* peut renvoyer enfin aux différentes formes de prise de notes (*note*) sténographiques qui ont connu en Occident, à partir de la fin du XIIe siècle, un regain dont on mesure encore mal l'importance, en même temps que se structurait l'enseignement scolastique et qu'apparaissait l'écriture gothique. C'est en s'intéressant à ces pratiques sténographiques que Charles Burnett a été amené à évoquer rapidement le texte de Gervais de Tilbury. Se basant alors sur la seule édition existente (l'édition Leibniz), qui proposait la leçon *notoria* pour qualifier l'art découvert dans le tombeau de Virgile, il a alors émis en bonne logique l'hypothèse que, d'un point de vue morphologique, cette adjectif dérivait probablement de *notaria* (dans son sens sténographique), mieux attesté.

La nouvelle édition des *Otia imperialia*, en substituant *notaria* à *notoria*, ne fait que renforcer l'hypothèse génétique de Charles Burnett. Telle qu'elle est formulée, elle équivaut à avancer l'idée que le retour au premier plan des *artes notarie* en Occident a précédé de peu l'apparition de l'*ars notoria*. Autrement dit, elle introduit un rapport chronologique qui tend, au bout du compte, à confirmer l'origine endogène de notre pratique. Une telle relation de cause à effet paraît d'autant plus plausible que divers éléments permettent, en partie, de la justifier.

La première référence détaillée à l'*ars notoria* (même s'il est encore question d'*ars notaria*), nous l'avons vu, se trouve dans les *Otia imperialia* de Gervais de Tilbury, une œuvre datée des environs de 1210. Or, le manuel sténographique d'*ars notaria* le plus

[264] Ce serait alors, pour la Lombardie, une situation héritée du haut Moyen Âge (VIIe-VIIIe s.), lorsque le notariat ecclésiastique supplantait encore le notariat laïc, et elle serait restée cachée aux historiens spécialistes de la question. Cf. A. Petrucci, *op. cit.*, p. 11.

ancien est daté, avec sûreté, dans une fourchette comprise entre 1174 et 1189[265]. Si l'on retient les dates de rédaction des ouvrages susdits, l'antériorité du renouveau de l'*ars notaria* sur la genèse de l'art notoire apparaît donc, en l'absence de tout autre élément, envisageable, d'autant qu'il n'est pas impensable que des traités de sténographie antérieurs à celui qui aujourd'hui fixe le *terminus a quo* aient existé.

D'autre part, le rapport chronologique préalablement établi entre *ars notaria* et *ars notoria* sort renforcé par la similitude frappante des programmes et des objectifs fixés respectivement par les deux pratiques. En effet, en facilitant la prise de notes et par conséquent la mémorisation, l'*ars notaria* permettait de gagner un temps considérable dans l'apprentissage, ce que signale par exemple l'auteur — dont nous taisons pour le moment sciemment le nom — de la première *ars notaria* connue. Selon lui, celui qui utilise l'art sténographique réalise en un ou deux ans seulement ce que d'autres réalisent, avec difficulté, en sept, voire même dix ans[266]. Il évoque encore, avec une rhétorique qui siérait sans difficulté à l'*ars notoria*, un art « merveilleux » (*admirabile*) qui excède tous les autres, un art qui, si on l'utilise, permet à chacun de devenir « expert dans les choses humaines et divines »[267]. De fait, les prétentions affichées par l'*ars notaria* sur le terrain de l'acquisition du savoir — avec une insistance toute particulière sur le gain de temps, la mémorisation facile et la prétention à l'universalité (tempérée par la nécessité d'une vie des plus austères) — font écho à celles revendiquées par l'art notoire. Dès lors, l'*ars notoria* peut aisément apparaître comme une forme de surenchère sur le versant proprement magique par rapport à l'*ars notaria* « découverte » dans les années 1170-1180. Si l'on se fiait à tous ces éléments, nous pourrions situer la genèse de l'art notoire au

---

[265] Rose, p. 303-326 ; texte édité également par C. Johnen, *Geschichte der Stenographie im Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung der Schrift und der Schriftkürzung* 1. *Die Schriftkürzung und Kurzschrift im Altertum, Mittelalter und Reformationszeitalter*, Berlin, 1911, p. 247 et suiv., par A. Mentz, « Zwei Stenographiesysteme des späteren Mittelalters », *Korrespondenzblatt, Amtliche Zeitschrift des königlichen Stenographischen Landesamts zu Dresden*, 57 (1912), p. 163-179, 195-211 et 227-253, et par B. Bischoff, *Paléographie, op. cit.*, p. 93. Il est aussi repris en partie par Burnett, en appendice.

[266] Rose, p. 310 : « Quod notariam sciens plus proficere poterit scolaris uno anno vel bienno quam quilibet alius septennio vel decennio artem nesciens. »

[267] Burnett, p. 21-22 : « […] Opus quidem huius artis adeo est admirabile ut iure omnium mortalium debeat subtilitates excedere, cum idem constet esse pariterque possit concurrere loqui et notare. Unde et fortassis opinio illa crevit quæ adhuc habetur inter scolares celebris, quos siquis artem notariam sciret, procul dubio rerum divinarum humanarumque peritus esset. […] Cum enim magister in cathedra sedens septem aut octo lectiones legerit et ex alia parte notarius oppositus magistro omnia verba quæ dixerit seriatim et ex ordine ea celeritate qua magister protulerit pari quoque velocitate volantis manus notariæ exceperit (facillime enim hoc facere poterit), ac deinde finitis lectionibus omnia verba magistri scripto recepta — non paria aut similia, sed eadem et non alia — oculis subiecta semper habens, quamdiu voluerit et quantum libuerit, legerit et relegerit, et assiduitate legendi verba in lectionem et lectionem in usum duxerit, ac deinde per verba magistri discipulus brevi temporis spatio doctus, quid differat a magistro ? […]. »

mieux dans le courant des années 1190, voire au tout début du XIIIe siècle, c'est-à-dire à une époque peu éloignée de nos premiers témoins manuscrits.

Toutefois, les choses ne sont pas aussi simples, et cette construction séduisante n'écarte pas, à bien y regarder, toutes les difficultés. Sur le plan chronologique tout d'abord, si Gervais a bien rédigé son ouvrage aux alentours de 1210, l'élaboration de celui-ci, nous l'avons dit, est le fruit d'une collecte d'informations qui a commencée avant même que notre clerc ne se soit décidé, vers la fin des années 1170 et le début des années 1180, à écrire son ambitieux recueil de *mirabilia* pour Henri le Jeune (le premier dédicataire envisagé)[268]. Sa prise de contact éventuelle avec l'*ars notoria* est donc potentiellement antérieure à 1210, et nous verrons en effet qu'il convient plutôt de la situer dans le courant des années 1170. Du coup, la première *ars notaria* sténographique connue, composée entre 1174 et 1189 (ce qui représente une fourchette somme toute large), a très bien être composée après que ne soit apparu l'art notoire. Cela ne signifie pas, bien entendu, que, de manière générale, le développement de nouveaux arts sténographiques n'ait pas précédé de peu celui de l'art notoire ; l'hypothèse de Charles Burnett, à notre sens, reste valide, même si les sources ne peuvent à ce jour en rendre compte[269]. Toutefois, si l'on s'arrête sur le cas précis de ce « premier » traité d'*ars notaria*, l'antécédence sur l'art notoire n'est pas assurée.

Elle l'est encore moins lorsqu'on s'attache à lire attentivement l'ouvrage en question, ou tout du moins ce qu'il en reste, car seule, malheureusement, la lettre dédicatoire qui a servi d'introduction à l'ouvrage nous est parvenue[270]. Son auteur annonce dans ce document étonnant qu'il a découvert récemment un art antique oublié — il fait très certainement allusion ici aux notes tironiennes, utilisées encore au haut Moyen Âge — qu'il prétend réactualiser afin de permettre aux étudiants de noter sans difficultés et au mot près, grâce à des signes abréviatifs, les leçons faites en chaire par leurs

[268] A. Duchesne, *op. cit.*, p. 2.

[269] Burnett, p. 24, n. 20, note que cet ouvrage d'*ars notaria* daté de la fin du XIIe siècle n'était peut-être pas le seul à circuler. Dans une liste de livres du XVe siècle ayant appartenu aux chanoines augustins de Leicester, le ms n° 1160 propose un *Liber de arte notaria sive de arte breviter scribendi* et une *Epistola ad magistrum Hildiwinum Parisiorum cancellarium de arte notaria*. Ce ms n'a pas survécu et les auteurs des deux textes se sont pas identifiés ; toutefois, Tessa Webber, qui a édité cette liste dans le *Corpus of British Medieval Library Catalogues*, identifie le dédicataire de la « Lettre » à Hilduin, chancelier de Paris (v. 1178-1193).

[270] Elle est transmise par quatre manuscrits. Cf. éds. cit. ; Burnett, p. 5, s'interroge sur l'existence réelle du traité.

maîtres[271]. Mais surtout, il avoue, au cœur de son épître dédicatoire, connaître, par la rumeur, l'existence d'un art miraculeux attribué à Virgile, art qui a tout lieu d'être, même s'il ne le nomme pas en toutes lettres, le véritable art notoire. En effet, cet art permettrait, à celui qui l'utilise, de posséder en sept jours seulement la connaissance des sept arts libéraux ! Si la nature magique de l'ouvrage n'est pas explicite, il est clair, devant tant de merveilles (l'auteur grossit peut-être le trait à bon escient), que nous ne sommes plus là dans l'étroit domaine de la sténographie[272]. Quant à l'attribution à Virgile, nous avons vu précédemment qu'elle est l'une des caractéristiques principales de l'*ars notoria* à son stade originel. L'auteur annonce ainsi explicitement qu'il a pour objectif de réfuter certaines opinions de son temps qui allèguent l'existence passée (certains estiment en effet qu'il a été détruit par saint Grégoire[273]) d'un art aussi déraisonnablement efficace. Il craint manifestement, en raison d'une possible confusion onomastique, que l'on puisse croire qu'il s'est lui-même inspiré de cette *ars* virgilienne antique pour réaliser son œuvre, alors qu'en fait il a trouvé un modèle et une source d'inspiration dans la forme antique de l'*ars notaria* sténographique. De la même manière, il admet difficilement qu'un art homonyme qui fixe des objectifs irréalistes puisse discréditer sa propre production. Il est en tout cas évident qu'il a entendu parler d'un art notoire attribuée à Virgile ; l'existence plus ou

[271] Burnett, p. 21 : « Artis huius uis et efficacia est uelocitatem scribendi docere, ut ea celeritate qua ex ore uerba proferuntur, pari quoque uelocitate uolantis manus notariae excipiantur, ita ut non præueniat os loquentis manum notarii, sed præcurrens manus notarii semper anticipet os loquentis, si tamen cum impetu uerba non fundantur. Non enim recipit ars ista litteras uel sillabas, sed figuras, earum uidelicet partium quas designant expressiuas, unde et a notando dicitur notaria. Notarius siquidem non format uerba sed uerborum signa, signa inquam uerborum integritatem exprimentia, ut sicut C centum, M mille significat; sic unaquæque pars habeat propriam figuram qua significatur pars illa cuius est nota, sicut equum forma significat aquina. »

[272] Rose, p. 320-321 : « Falsas quoque et superfluas opiniones quæ de hac arte dicuntur, scilicet quod Vergilius eam invenit, quod beatus Gregorius eam combusserit, quod huius artis gnarus septem diebus septem liberalium artium manifestissime peritia patuerit, et multa alia quæ nullus gravis auditus recipit, ita valide fortiterque non solum ratione sed auctoritate autentica destruxi ut omnino nihil reliquerim, unde ulterius oriri aliqua suspicio possit. »

[273] Faut-il voir dans ce motif l'influence d'une ancienne légende, rapportée encore par Jean Diacre au IXe siècle, selon laquelle les livres de Grégoire faillirent être brûlés juste après sa mort, parce qu'on l'accusait d'avoir dilapidé les biens de l'Église ? (cf. *Vita Gregorii a Ioanne diacono scripta*, PL 75, IV, 69, col. 221-222 ; C. Dagens, *Saint Grégoire le Grand. Culture et expérience chrétiennes*, Paris, 1977, p. 17) Le seul motif littéraire du livre de magie brûlé que nous avons retrouvé par l'entremise de Gisèle Besson dans la littérature hagiographique est à situer dans le cadre de la légende de Jacques le Majeur. Il apparaît dans un texte de la collection dite du Pseudo-Abdias datée du VIe/VIIe siècle, attestée dans des mss du IXe siècle, et reprise souvent mot pour mot dans la *Légende dorée*. Il est utilisé pour illustrer la puissance de l'Évangéliste, mise à l'épreuve par un magicien dénommé Hermogène. Ce dernier, vaincu et converti par l'apôtre, lui apporte de son plein gré ses livres de magie pour qu'il les brûle ; mais saint Jacques préfère les lui faire jeter à la mer. Cf. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, éd. G.P. Maggioni, Florence, 1998, ch. XCV, p. 653 : « Ille (= Hermogène) autem perrexit et omnes libros sue magice ad apostolum cremandos adduxit. Iacobus autem ne forte odor incendii uexaret incautos, eos in mare proici fecit. » En revanche, aucune motif de ce genre n'est identifiable dans la vie de saint Grégoire. Le saint se contente d'exorciser son cheval, dans lequel des magiciens ont fait entrer un démon. Pour leur faute, les magiciens sont frappés d'aveuglement perpétuel afin qu'ils ne puissent lire dans leur livre, avant de se confesser et de se convertir.

moins légendaire de cet étonnant livre virgilien — sur les vertus duquel il semble plus au fait qu'il ne veut bien l'avouer — a été pour lui un repoussoir. Notre homme était manifestement peu enclin à laisser tomber l'antique *ars notaria* (dont il se réclamait) dans les affres de la magie et de la « superstition » en raison d'une malencontreuse confusion onomastique. Il préférait développer sur un terrain plus conventionnel un art qui, dans des limites acceptables (quoique déjà très ambitieuses), permettait de faciliter l'apprentissage universitaire ; cet art était d'autant plus légitime qu'il s'inscrivait dans une tradition antique qui n'avait été que momentanément occultée. Dans cette perspective, les vertus extraordinaires de l'art notoire n'apparaissent plus forcément — contrairement à ce que l'on pouvait *a priori* penser — comme le décalque surnaturel de celles des arts sténographiques ; ce cas précis nous montre qu'au contraire la situation inverse a pu — ponctuellement ? — prévaloir.

L'hypothèse d'une dérivation lexicographique mécanique de *notaria* à *notoria* ne saurait donc être systématisée. Si celle-ci reste tout à fait plausible, bien que nous ne connaissions pas de traités d'*ars notaria* sténographique antérieure à la mention de Gervais, la création de l'adjectif *notoria* découle peut-être moins d'un jeu homophonique à partir de *notaria* que de la volonté de réemployer coûte que coûte le radical *nota* pour légitimer une pratique qui s'épanouissait à la marge de l'orthodoxie. Les *note*, en tant que signes sténographiques, étaient en effet reconnues comme non « superstitieuses » depuis saint Augustin. On comprend dès lors que, dans l'art notoire, l'on ait préféré utiliser ce terme pour désigner les figures et bâtir, à partir de lui, le nom de cette pratique magique, plutôt que d'employer un terme tendancieux, comme par exemple celui de *character*, qui aurait mécaniquement fait basculer l'art notoire dans le domaine de la magie hautement condamnable[274].

Ce réemploi pouvait en tout cas, d'un point de vue stratégique, être un argument à ne pas négliger pour asseoir, autant que faire se pouvait, la respectabilité d'un « art des notes » si peu conventionnel. Dans le contexte propre à l'art notoire, celles-ci devenaient

[274] Saint Augustin, *De doctrina christiana*, (Bibliothèque Augustinienne, 1997), lib. II, 36, p. 198-199. Dans la sémiologie d'Augustin, les signes d'institution humaine se répartissent en deux catégories : ceux qui s'adressent aux démons et qu'il faut donc rejeter comme « superstitieux » ; ceux que les hommes ont établis entre eux et qui sont utiles. Les notes tironiennes (méthode sténographique inaugurée par Tiron, l'ami et secrétaire de Cicéron) relèvent de la seconde. Cf. p. 198 : « […] ea uero quæ homines cum hominibus habent, assumenda, in quantum non sunt luxuriosa atque superflua […]. Ex eo genere sunt etiam notæ, quas qui didicerunt proprie iam notarii appellantur. Utilia sunt ista nec discuntur inlicite nec superstitione implicant nec luxu eneruant, si tantum occupent ut maioribus rebus, ad quas adipiscendas seruire debent, non sint impedimento. »

d'autant moins « superstitieuses » qu'elles étaient non plus d'institution humaine (comme l'étaient les *note* sténographiques), mais d'institution divine, ce qui revenait potentiellement à leur faire intégrer la catégorie des sacrements[275]. Les *note* (à savoir les figures) de l'*ars notoria* permettaient il est vrai, comme les *note* sténographiques antiques ou contemporaines, mais à leur manière, de restituer rapidement le savoir dissimulé derrière leur forme mystérieuse. Toutefois, c'est probablement moins ce rapprochement analogique quelque peu hasardeux que le désir d'utiliser un terme sans implication magique qui a présidé au choix de cette terminologie.

Quoi qu'il en soit, l'auteur de cette *ars notaria* sténographique a bel et bien eu vent de l'existence d'une *ars not[a/o]ria* virgilienne aux fortes potentialités magiques. Reste à savoir dans quelles circonstances.

2.4.3.3. Essai de résolution du problème : à l'origine de l'*ars notoria*

La réponse à cette question réside pour partie dans l'identité de l'auteur de cette première *ars notaria* connue, une identité que nous avons jusqu'alors volontairement passée sous silence. Et pour cause : elle serait l'œuvre — si l'on suit les arguments de son découvreur Valentin Rose — d'un certain Jean de Tilbury, professeur de théologie à Oxford, qui l'aurait écrit à l'intention de ses étudiants, tout en le dédiant au roi Henri II Plantagenêt[276]. Il s'agit donc d'un contemporain de Gervais, qui plus est originaire de la même bourgade et qui a fréquenté, comme ce dernier, la cour des rois d'Angleterre[277]. Dès lors, il est très probable que Gervais, qui était présent à la cour d'Henri le Jeune au tournant des années 1170-1180, soit directement ou indirectement à l'origine de la rumeur

[275] L'*ars notoria* s'érige du reste au rang de sacrement. Cf. *infra*, IIe partie, ch. 2.4. Voir aussi J. Véronèse, « Les anges dans l'*ars notoria*… », *AMMA*, p. 824-826.

[276] Rose, p. 303-326.

[277] Jean de Tilbury a travaillé au début de sa carrière comme scribe à la chancellerie d'Henri II, sous les ordres de Thomas Becket (chancelier à partir de 1155), avant d'embrasser la carrière cléricale. Cf. S. Kuttner et E. Rathbone, « Anglo-Norman Canonists of the 12th-Century », *Traditio*, 7 (1949-51), p. 279-358, not. p. 292 ; F. Barlow, *Thomas Becket*, Londres, 1986, p. 79 ; M. Aurell, *L'Empire des Plantagenêt 1154-1224*, Paris, 2003, p. 251. Il figure dans la liste des « vingt-deux érudits de saint Thomas » qui apparaît à la fin de la *Vie de Becket* d'Herbert de Bosham. Cf. Herbert de Bosham, « Vita Sancti Thomæ Cantuariensis archiepiscopi et martyris », dans *Materials for the History of Thomas Becket, archbishop of Canterbury*, éd. J. Robertson (*Rerum Britannicarum Medii Ævii Scriptores, Roll Series* 67), Londres, 1879, t. 3, p. 155-534, not. p. 527, n° 13. Il a été en contact aussi avec Jean de Salisbury : cf. *The Letters of John of Salisbury*, éd. W.J. Millor et C.N.L. Brooke, vol. II : *The Later Letters (1163-1180)*, Oxford, 1979, lettre 256 (datée de 1168), p. 516-519.

dont fait état Jean de Tilbury. Dans ce milieu curial où gravitaient des lettrés friands de *mirabilia*, un individu comme Gervais était à même d'informer le maître oxfordien[278].

Il n'est pas non plus impossible que l'information soit arrivée de manière plus détournée aux oreilles de Jean de Tilbury. En effet, si Gervais reste assurément la source d'information privilégiée à l'origine de la rumeur, celle-ci, au sein du milieu curial anglais, n'a pas touché seulement le maître d'Oxford. Dès lors, il est tout à fait possible que des intermédiaires aient en partie fait passer l'information de la source — en l'occurrence Gervais — jusqu'au maître oxfordien. Parmi les possibles, un contemporain connu de Gervais de Tilbury et même de Jean de Salisbury[279] apparaît bien placé : il s'agit du maître anglais Radulfus (ou Raoul) Niger (vers 1140-1200), auteur assez prolifique dont la biographie reste toutefois lacunaire[280]. Gervais lui vouait une grande admiration, puisqu'il en fait le *litteratus ille nostri temporis vir* dans un passage de son recueil[281]. Ces deux fins lettrés se sont rencontrés à la cour d'Henri le Jeune, dans les années 1177-1183. Il est donc très probable qu'à cette occasion Gervais ait fait profiter son compatriote de la connaissance avérée qu'il avait de l'art notoire. Par la suite, l'information a pu parvenir jusqu'à Jean de Tilbury, qui fréquentait le même milieu curial.

Raoul évoque ainsi, dans le second livre de sa *Chronique universelle* (partie rédigée à la toute fin du XIIe siècle, sans doute durant la décennie 1190), non pas une *ars notoria*, mais une *ars notaria* que « Virgile [aurait inventée] à partir des secrets d'Aristote l'Athénien »[282]. La nature magique de l'ouvrage n'est pas explicite, mais elle est sous-

[278] Sur les intellectuels qui gravitaient autour des Plantagenêt, cf. E. Türk, *Nugæ curialium. Le règne d'Henri II et l'éthique politique*, Genève, 1977.

[279] Jean répond durant l'été 1166 à deux lettres de Raoul Niger qui concernent l'affaire Thomas Becket. Cf. *The Letters of John of Salisbury*, *op. cit.*, lettres 181 et 182, p. 198-209. Le nom de Raoul Niger apparaît aussi dans la lettre 277 (p. 590-599, not. p. 594-595), datée de mai 1168 et adressée à maître Gérard Pucelle, toujours à propos de l'affaire Becket.

[280] Pour des éléments biographiques, voir G.B. Flahiff, « Ralph Niger. An Introduction to His Life and Works », *Medieval Studies*, 2 (1940), p. 104-126. Cf. aussi *Dictionnary of National Biography*, « Niger », notice par C.L. Kingsford ; M. Aurell, *L'Empire des Plantagenêt, op. cit.*, p. 250. Raoul Niger est né entre 1140 et 1146 à Bury Saint Edmund's (Suffolk). Il a fait ses études à Paris dans les années 1160 et devient *magister artium* vers 1166. Il est l'auteur d'un *De re militari*, apologie de la croisade rédigée à l'occasion de la chute de Jérusalem (vers 1187-1190), puis d'une *Chronique universelle*. Cf. *De re militari et triplici via peregrinationis Jerosolimitane 1187-1188*, intro. et éd. L. Schmugge, Berlin-New York, 1977 ; *Radulfi Nigri Chronica. The Chronicles of Ralph* Niger, éd. R. Anstruther, Londres, 1851 ; *Radulfus Niger « Chronica » : eine englische Weltchronik des 12. Jahrhunderts*, éd. H. Krause, Francfort sur le Main, 1985. Raoul a aussi produit un *Philippicus*, recueil exégétique de noms hébreux de l'Ancien Testament, pour lequel il a reçu l'aide d'un converti du nom de Philippe : cf. A. Saltman, « Supplementary Notes on the Works of Ralph Niger », dans *Bar-Ilan Studies in History*, éd. P. Artzi, Ramat-Gan, 1978, p. 103-113 ; G. Dahan, *Les intellectuels chrétiens et les juifs au Moyen Âge*, Paris (Cerf), 1999, p. 247-248.

[281] *De Otiis Imperialibus* (MGH, SS, XXVII), p. 370.

[282] Cf. éd. R. Anstruther, *op. cit.*, p. 108 : « Hoc tempore reperta sunt secreta Aristotelis Athenis, in quibus Virgilius artem notariam reperit quæ post combussit secundum Val. Sallustius obiit ; Virgilius obiit

entendue par l'évocation du thème du secret et surtout par le destin que Virgile a réservé *in fine* à son œuvre : plutôt que de la transmettre (même de manière détournée) en la cachant dans son tombeau, le poète l'aurait brûlée, ce qui suppose qu'elle était dotée d'une vertu extraordinaire et donc potentiellement dangereuse si elle était amenée à tomber entre de mauvaises mains. On retrouve ainsi chez Raoul, bien que ce soit dans un cadre narratif distinct, le thème de l'autodafé cher à Jean de Tilbury (qui l'attribue quant à lui, sans que nous ne soyons parvenus à en trouver la raison, à saint Grégoire), et, dans un contexte plus proprement virgilien, on ne peut manquer de faire le rapprochement avec l'œuvre de Jean de Haute-Seille. Quant à la mention inhabituelle d'Aristote présente chez Niger, elle n'est en fait pas totalement étrangère à Jean de Tilbury, puisqu'une version révisée de la lettre à Henri II qui servait d'introduction à son traité évoque le Stagirite comme père de l'antique *ars notaria* sténographique[283]. À cet égard, si l'on suit Jean de Tilbury et Raoul Niger, il n'est pas impossible qu'ait couru le bruit qu'à l'origine de l'art notoire se trouvait la volonté de « ressusciter » un équivalent antique supposé détruit, qui pouvait être une forme d'art sténographique semblable à celle évoquée par Jean, attribuable dans certains cas à Aristote. Circulaient en effet en Occident, au moins à partir du XIIIe siècle mais sans doute depuis quelques temps déjà, des traités d'*ars notaria* sténographiques attribués à ce dernier[284], élément qui peut expliquer l'apparition du nom du Philosophe dans la courte mention de Raoul, dans la version remaniée de la lettre à Henri II qui introduit le traité perdu de Jean de Tilbury, ainsi que, beaucoup plus tardivement et de manière moins évidente, dans le texte du Pseudo-Virgile de Cordoue[285]. Toutefois, si l'on admet que de tous ces personnages le mieux informé était Gervais de Tilbury, il est probable que ce soit le motif du livre extraordinaire détruit par le feu présent dans le *Dolopathos* de Jean de Haute-Seille qui a poussé quelque(s) clerc(s) des environs de Bologne à faire renaître l'opuscule virgilien de ses cendres.

Ainsi, malgré les zones d'ombre qui demeurent au sein de ces subtils jeux d'influence, il est clair que ces informations, tout en étant sujettes à des recompositions

---

Brundusio, sed ossa translata sunt Neapolim, quæ dicta est Parthenope. » Repris dans F. Blatt (éd.), *Novum Glossarium Mediæ Latinitatis ab anno DCCC usque ad annum MCC*, Hafniæ : Ejnar Munksgaard, 1959-1969, s.v. notarius, p. 1399, cité par Burnett, p. 6, et Boudet (2000), p. 175.

[283] Burnett, p. 5.

[284] Par exemple, déjà cité, ms Florence, Biblioteca Laurenziana, Plut. XXX cod. 29 (XIIIe), fol. 84 : Aristotelis ars notaria. Cf. aussi A. Mentz, « Zwei Stenographiesysteme… », *op. cit.*, p. 173-179 et 246-253 ; F. Giuletti, *Storia delle scritture veloci (dall'antichità ad oggi)*, Florence, 1968, p. 200-208 ; C.B. Schmitt et D. Knox, *Pseudo-Aristoteles Latinus, op. cit.*, p. 18.

dont il est difficile de percer tous les tenants et les aboutissants, circulaient dans un milieu très restreint et trouvaient leur source principale, en ce qui concerne la véritable *ars notoria*, chez Gervais de Tilbury.

L'auteur des *Otia imperialia* reste en effet le premier à réaliser de manière aboutie la fusion qui s'est manifestement opérée, dans la seconde moitié du XIIe siècle, entre l'histoire des ossements de Virgile (type Jean de Salisbury et folklore napolitain) et le motif du poète omniscient auteur d'un « petit livre » aux vertus extraordinaires (type *Dolopathos*). Il est surtout le seul à connaître la place centrale qu'a tenu la figure littéraire de Virgile dans le processus d'élaboration de l'art notoire, preuve qu'il disposait dans ce domaine d'informations uniques qu'il n'avait pu glaner que sur le terrain[286].

Il faut dire qu'il bénéficiait, pour ce faire, d'un avantage considérable. Gervais a fréquenté assidûment les bancs de l'université bolonaise dans le courant des années 1170, avant de parvenir à la cour d'Henri le Jeune. Or, il faut le rappeler, nos copies les plus anciennes de traités d'art notoire ont été réalisés au sein du *studium* bolonais à partir d'exemplaires antérieurs, aujourd'hui perdus ; de plus, la prégnance de l'environnement bolonais dans le processus de recomposition incessant qui a caractérisé l'art notoire s'est faite sentir au moins jusqu'au XIVe siècle, au moment où est élaborée la version glosée[287]. Dès lors, Gervais avait toutes les chances, à l'inverse de ses compatriotes, de croiser durant sa période bolonaise un art notoire encore proche de son état originel, si ce n'est en cours d'élaboration.

Ce constat se voit renforcé par les éléments historiques dont Gervais truffe son témoignage et qu'il nous faut désormais prendre en compte, bien qu'ils soient d'interprétation difficile. La profanation du tombeau de Virgile par le clerc anglais se passe, rappelons-le, vers 1154. Mais ce qui nous intéresse ici est la relation que Gervais fait de son expérience personnelle. Il dit avoir lui-même « vu certains extraits de ce livre grâce au vénérable cardinal Jean de Naples, au temps du pape Alexandre ». Et il pousse même l'audace plus loin, puisqu'il certifie, en juriste soucieux d'apporter des preuves,

---

[285] Cf. *supra*, ch. 2.4.2.

[286] Pour en avoir une autre preuve en négatif, nous pouvons nous tourner vers un autre contemporain anglais de Gervais, probablement connu de Raoul Niger (il est comme lui « hébraïsant » : cf. R. Loewe, « Alexander Neckam's Knowledge of Hebrew », *Medieval and Renaissance Studies*, 4 (1958), p. 17-34), Alexandre Neckham, maître ès-art et amateur de textes scientifiques, qui ne se fait à aucun moment l'écho de tels motifs dans son *De naturis rerum*, ouvrage achevé peu avant les *Otia imperialia* et qui rapporte, comme elles, un certain nombre de récits qui mettent en scène les qualités extraordinaires de Virgile. Alexandre semble ne pas connaître la légende napolitaine du tombeau, de même qu'il ignore — et c'est là le point central — l'existence d'une *ars notaria* ou *notoria* attribuée (ou non) à Virgile.

avoir usé lui-même de cet art et mis à l'épreuve, avec succès, son efficacité ! Il y a bien sûr ici une large part de forfanterie de la part de Gervais et un goût pour le spectaculaire qui tient largement au genre des *mirabilia*. Toutefois, si l'on accorde quelque crédit à ce récit, il faut le situer dans une fourchette comprise entre 1159 — date à laquelle Alexandre III a été élu à la papauté, élection longtemps contestée par le parti impérial[288] — et 1175 (ou 1183 ?) — date de la mort de Jean de Naples, cardinal de Santa Anastasia[289]. Gervais, né vers 1150, n'a pu rencontrer le cardinal, son soi-disant pourvoyeur, qu'entre 1170 et 1175, soit à peu près au moment où il faisait ses études à Bologne. Le fait que Gervais soit un très bon connaisseur du monde universitaire bolonais est pour nous l'élément capital : cela signifie qu'il a très bien pu rencontrer durant ses années d'études au sein de ce *studium* quelque individu particulièrement au courant des premiers développements de l'Art (et avoir connaissance du rôle jouer par le modèle virgilien dans le processus d'élaboration de ce dernier), et ce, à coup sûr, hors des milieux juridiques[290].

En revanche, le fait que le cardinal Jean de Naples soit impliqué dans cette affaire paraît à première vue suspect. L'entrevue durant laquelle le Napolitain lui aurait cédé l'art notoire (et non l'entrevue en elle-même) apparaît en effet comme l'élément narratif à même de relier, sans que cela ne souffre contestation, le fonds littéraire et légendaire virgilien à l'histoire contemporaine, et permet l'authentification du récit. Il est donc probable que Gervais a pris connaissance de l'Art dans le monde scolaire bolonais ; ayant eu vent de l'« implication » de Virgile dans son processus de composition, il a tenté coûte que coûte, de la manière la plus réaliste possible (et quelle plus belle caution pouvait-il trouver pour avaliser ses dires que la figure d'un cardinal issu de la région même où le mythe virgilien était le plus prégnant ?), de le rattacher à l'arrière-fonds folklorique et littéraire qui rattachait Virgile à la cité de Campanie.

Dans ces circonstances, l'éventuelle origine napolitaine de l'*ars notoria*, renforcée par la médiation du cardinal de Naples, apparaît sujette à caution. Elle est sans doute davantage le résultat de la fusion qui est intervenue progressivement entre la « légende »

---

[287] Cf. *infra*, Ière partie, ch. 4.

[288] M. Pacaut, *Alexandre III*, Paris, 1956 ; R. Somerville, *Pope Alexandre III and the Council of Tours 1163*, Berkeley (CA), 1977, p. 27-29 ; *Rolando Bandinelli papa Alessandro III*, Sienne, 1986 ; voir aussi la contribution d'A. Paravicini Bagliani dans l'*Histoire du christianisme des origines à nos jours*, t. V : *Apogée de la papauté et expansion de la chrétienté : 1054-1274*, Paris, 1993, p. 575 et suiv.

[289] Sur ce personnage, F. Chalandon, *Histoire de la domination normande en Italie et en Sicile*, Paris, 1907, t. II, p. 312, 314, 318 et 354-355 ; B. Zenker, *Die Mitglieder des Kardinalkollegiums von 1130 bis 1159*, Würzburg, 1964, p. 73-77.

[290] La première mention explicite d'une possible acquisition des droits civil et canon dans l'art notoire se trouve dans la version B du XIVe siècle.

napolitaine de la découverte des ossements de Virgile et le motif littéraire (tel qu'on le trouve dans le *Dolopathos*) du livre au pouvoir extraordinaire détruit avec son auteur afin qu'il ne tombe pas dans de mauvaises mains, que la trace d'une quelconque réalité historique. La question est en tous les cas difficile à résoudre, car il faut prendre en compte à ce niveau la partie du récit de Gervais la plus difficile à interpréter. Il est évident que ce dernier se base, pour la découverte des ossements de Virgile, sur le mince canevas dressé antérieurement par Jean de Salisbury (un canevas qui n'avait encore rien d'explicitement napolitain), et surtout sur les récits qu'il a rapportés de son séjour dans le sud de la péninsule italienne. Dans le *Policraticus*, la découverte des ossements du poète est attribuée à un certain Louis, familier de l'archevêque de Cantorbéry Thomas Becket, que Jean avait fréquenté en Pouille[291]. Il n'est dès lors pas impossible, comme l'a remarqué Jean-Patrice Boudet[292], que Louis et le maître anglais mentionné par Gervais soient un seul et même homme. Toutefois, le rapprochement entre le texte de Jean de Salisbury et celui de Gervais de Tilbury s'arrête là : aucune allusion à l'*ars notoria* n'apparaît dans le *Policraticus*, ouvrage pourtant très complet en matière de « superstitions »[293]. La découverte simultanée des ossements de Virgile et de l'art notoire apparaît donc comme le résultat de la surimposition de motifs littéraires qui ont eu chacun, au préalable, une existence indépendante. Que le fameux clerc anglais qui sévit dans la région de Naples soit le véritable inventeur ou découvreur de l'art notoire est dans ces conditions peu probable.

Pour autant, si l'on laisse de côté la contextualisation napolitaine qui relève de l'artifice littéraire, il n'est pas inconcevable qu'un clerc anglais connu de Gervais de Tilbury soit directement impliqué dans la genèse de l'*ars notoria*. En effet, le mystérieux « astronome Richard », que le rubricateur du manuscrit autographe des *Otia imperialia* identifie au clerc anglais anonyme, ne pourrait-il pas être ce *magister* qui écrit à la première personne dès le premier chapitre de nos traités et se proclame spécialiste d'astronomie et d'astrologie, ce qui s'accorderait assez bien avec l'annotation marginale dudit manuscrit ? Ne pourrait-il être de ce fait l'initiateur ou l'un des initiateurs de la longue tradition manuscrite de l'*ars notoria* ? Ou encore : est-ce cet homme que Gervais a rencontré lors de son séjour à Bologne et auprès duquel il a puisé ses précieuses informations, auquel cas il aurait eu beau jeu par la suite, au moment de mettre en forme

[291] *Ioannis Saresberiensis Policraticus I-IV*, éd. cit., p. 137.
[292] Boudet (2000), p. 176.
[293] Boudet (2003), t. I, p. 59-72.

de son récit et afin de mieux mélanger éléments réels et légendaires, de l'identifier de manière cachée au dénommé Louis mentionné antérieurement par Jean de Salisbury ? Ces questions, en l'état, restent en suspens ; mais une réponse par l'affirmative est, ne le cachons pas, des plus tentantes.

On pourra toujours objecter, si l'on ajoute davantage foi au récit de Gervais que nous ne l'avons fait, que l'art notoire a très bien pu apparaître en Italie du Sud vers 1150, mais ce trop peu de temps avant la rédaction du *Policraticus* pour que Jean de Salisbury ait pu l'intégrer dans la trame d'un récit relatant la découverte du tombeau de Virgile. L'Italie du Sud, zone de contacts culturels et linguistiques intenses dans le courant du XIIe siècle, peut en effet apparaître *a priori* comme un milieu favorable à la réalisation d'un tel texte, avant que celui-ci ne s'implante efficacement dans le *studium* bolonais. Les nombreux noms angéliques et *verba mistica* dérivant (de manière souvent fort éloignée) du grec, la nature théurgique de l'*ars notoria* qui n'est pas sans rapport avec la théurgie néoplatonicienne issue du monde grec tardo-antique — celle-ci est encore familière au byzantin Michel Psellos au XIe siècle[294] — pourraient être des indications abondant en ce sens. Toutefois, rien ne permet véritablement de penser que l'*ars notoria* a été le produit d'un milieu pleinement hellénophone, ni qu'une bonne connaissance de la langue et de la culture philosophique grecques a été indispensable à son élaboration. Faire remonter notre *terminus a quo* aux alentours de 1150 et le situer en Italie du Sud, par le biais de l'histoire rapportée par Gervais, reste donc hasardeux, même si une telle hypothèse ne peut être définitivement rejetée.

Sans remonter aussi loin, nous pouvons en revanche raisonnablement situer l'apparition de l'*ars notoria* dans les dernières décennies du XIIe siècle. Nous pouvons même apporter un indice supplémentaire d'un point d'ancrage de la tradition manuscrite dans les dernières décennies du XIIe siècle à Bologne. Il faut garder à l'esprit que l'*ars* est constituée principalement de deux parties nettement individualisées, présentes dans tous les manuscrits qui nous sont parvenus : les *Flores aurei* et l'*Ars nova*. Cette seconde partie a pour vertu de rendre le rituel beaucoup moins fastidieux et se présente donc comme une version simplifiée qui peut se suffire à elle-même. Si, dans nos manuscrits, la rupture

[294] M. Sicherl, « Michael Psellos und Jamblichos *De mysteriis* », *Byzantinische Zeitschritf*, 53 (1960), p. 8-19 ; G. Luck, « Theurgy and Forms of Worship in Neoplatonism », dans *Religion, Science, and Magic in Concert and in Conflict*, éd. J. Neusner, E.S. Frerichs, et P.V. McCracken Flesher, New York-Oxford (Oxford University Press), 1989, p. 185-225, not. p. 212-213.

Flores aurei/Ars nova n'est pas flagrante, rien n'interdit toutefois de penser que les *Flores aurei* ont pu constituer la version originelle de l'*ars notoria* ; l'*Ars nova* y aurait été intégrée dans un deuxième temps, justifiant de la sorte son nom. Dans cette optique, faire remonter l'apparition des *Flores aurei* aux dernières décennies du XIIe siècle est tout à fait envisageable. Nous nous heurtons toutefois au fait que nous ne possédons aucune version constituée des seuls *Flores aurei*. Il est donc impossible d'affirmer en l'état que ce texte a eu un temps une existence indépendante.

2.4.4. Des traditions pseudo-salomoniennes à différencier

Si la datation précise de l'apparition en Occident de l'*ars notoria* pose un problème qui n'est pas prêt d'être définitivement résolu, en revanche son origine italienne, et sans doute bolonaise, ne fait guère de doute à la lecture de nos manuscrits et de leurs interconnexions, ainsi qu'à l'examen des quelques sources externes qui nous renseignent sur la question. Toutes nos déductions — si elles s'avèrent être valides — ont pour principale conséquence de remettre en cause la vision d'une magie pseudo-salomonienne uniforme, qui se serait diffusée au bas Moyen Âge par des canaux identiques à partir de Tolède. De fait, tous ces textes ne peuvent être regroupés de manière stricte sous une même bannière, quels que soient par ailleurs leurs points communs (dont le plus fort est sans doute leur attribution commune à Salomon). De même, la partition entre textes appartenant à la tradition « hermétique » et textes appartenant à la tradition « salomonienne » ne saurait être systématisée[295].

La recherche historique, sur la question des origines de tous ces différents arts magiques, n'en est, il faut bien le dire, qu'à ses prémices. Ainsi, nous ignorons par quels biais un certain nombre des textes évoqués par Guillaume d'Auvergne ou plus tardivement par l'auteur du *Speculum astronomie* sont entrés en Occident, comme nous ignorons du reste quelles sont leurs interconnexions, s'il s'avère qu'ils en ont. Toutefois, la comparaison entre l'*ars notoria* et d'autres arts attribués au roi de l'antique Israël montre qu'il convient de ne pas créer dans ce domaine de catégorie trop exclusive.

L'exemple le plus éclairant est apporté par la mise en regard de l'art notoire avec l'un des fleurons de la littérature pseudo-salomonienne, sur lequel nous sommes assez

[295] J.-P. Boudet et J. Véronèse, « Le secret dans la magie rituelle médiévale », *op. cit.*

bien renseignés, à savoir le *Liber Raziel*. Les sources, en ce qui concerne ce dernier ouvrage, ne sont pas des plus fournies : le texte latin ne nous est transmis, en ce qui concerne la période médiévale, que par deux manuscrits. Une version — la plus connue — se trouve dans le manuscrit latin 1300 (fol. 1-202v) du fonds de la Reine de Suède de la bibliothèque apostolique du Vatican[296] ; elle date, comme le rélève Jean-Patrice Boudet[297], de la seconde moitié du XIVe siècle et non des environs de 1500 comme on le pensait jusqu'alors dans la lignée de Thorndike[298]. Une autre est conservée, avec des textes annexes d'une grande importance (tel le fameux *Liber Semiphoras*, consacré aux noms secrets de Dieu), dans le manuscrit de Halle Universitäts-und-Landesbibliothek Saschen-Anhalt 14. B. 36, qui date probablement de la fin du XVe siècle[299]. En raison du manque de manuscrits médiévaux, il n'est guère possible de reconstituer de manière satisfaisante l'histoire de la transmission manuscrite du *Liber Raziel* et de se faire une idée précise de sa provenance. Mais le prologue de l'ouvrage, adressé à Alphonse X de Castille (1252-1284), donne des informations tout à fait exceptionnelles sur la façon dont il a été reçu en Occident, qui permettent, en partie, de sortir de l'impasse historique que représente toute attribution pseudépigraphique, dont la fonction principale est de nier l'inscription de ce type de textes dans une histoire strictement humaine[300].

Grâce à ces éléments qui affirment que le *Liber Raziel* est le fruit d'une traduction, l'historien italien Alfonso d'Agostino, qui ne disposait pour seule source médiévale que du manuscrit du Vatican Reg. lat. 1300, a tenté de reconstruire l'histoire probable de ce vaste ouvrage composé de sept livres, dont seul le dernier, consacré aux images, est, selon Thorndike[301], évoqué par l'auteur du *Speculum astronomie*. Ainsi, si l'on suit l'interprétation du prologue élaborée par cet auteur[302], il y aurait à l'origine une œuvre

[296] *Les manuscrits de la reine de Suède au Vatican. Réédition du catalogue De Montfaucon et cotes actuelles*, Bibliothèque apostolique du Vatican (Studi e Testi 238), 1964, p. 28, n° 427 : *Liber Razielis (al. Razis) seu uolumen secretorum Dei* = Reg. lat. 1300. Inventaire réalisé dans les années 1680-1689 par les bénédictins de Saint-Maur résidant à Rome.

[297] J.-P. Boudet, « Les condamnations de la magie en 1398 », *op. cit.*, p. 13, note 34.

[298] L. Thorndike, « Traditional Medieval Tracts… », *op. cit.*, p. 253-254.

[299] *Liber Razielis*, fol. 1-130v ; le prologue avec table des matières aux fol. 171r-177v. Ce ms a été repéré par P. Lucentini et V. Perrone Compagni, *I testi*, *op. cit.*, p. 73-76.

[300] Pour une analyse du prologue du ms Reg. lat. 1300, cf. A. d'Agostino (éd.), Alfonso X el Sabio, *Astromagia (Ms Reg. lat. 1283a)*, Naples, 1992, p. 39-45, avec édition partielle ; F. Secret, « Sur quelques traductions du *Sêfer Razî'el* », *Revue des Études Juives*, 128 (1969), p. 223-245 ; voir aussi la mise au point de Weill-Parot, p. 57-58. Sur la pseudépigraphie « salomonienne », cf. J.-P. Boudet et J. Véronèse, « Le secret dans la magie rituelle médiévale », *op. cit.*.

[301] L. Thorndike, « Traditional Medieval Tracts… », *op. cit.*, p. 254.

[302] Mss Reg. lat. 1300, fol. 2r-v : « Unde predictus dominus noster rex cum ad manus eius peruenit ita nobilis et preciosus liber sicut est Seffer Raziel quod uult dicere in ebrayco uolumen secretorum Dei, et quia iste liber est dignior et preciosor ceteris precepit ipsum dignius et perfectius transferri et scribi in

hébraïque traduite en castillan autour de 1259 sur ordre du roi de Castille Alphonse X le Sage, par un clerc nommé *Iohannes* que l'historien identifie — avec prudence — à Juan d'Aspa, l'un des traducteurs qui gravitaient dans l'entourage d'Alphonse X[303]. Puis, dans un second temps, assez rapidement pour que l'auteur du *Speculum astronomie* en ait connaissance (mais encore faudrait-il qu'il s'agisse de la même version)[304], la version castillane aurait été traduite en latin dans la forme transmise par l'exemplaire du Vatican. Le prologue, selon l'historien italien, ne relève pas de la fiction littéraire, dans la mesure où il est avéré qu'il existait un *Sefer Raziel* en hébreu attribué à un cabaliste juif allemand, Éléazar de Worms (i.e. Eleazar ben Juda ben Kalomynos : 1176-1238)[305].

La reconstruction d'Alfonso d'Agostino, qui privilégie le schéma de traduction classique en vigueur dans les milieux tolédans[306], est loin, à bien y regarder, de régler toutes les difficultés. Le prologue de la version latine du *Liber Raziel* est en effet

---

linguam castellanam in quantum humana conditio posset sufficere, et precepit quod congregarentur in isto uolumine libri et summe quod pertinent huic secreto sicut sunt Semifore Semiphore et alii libri qui sunt interclusi in isto libro per ordinem sicut sunt nominati in fine capitulorum subsequentium in corpore libri. » ; Halle 14.B.36, fol. 172r : « Unde predictus dominus noster rex cum ad manus eius peruenit ita nobilis et preciosus liber sicut est Zeffer Raziel quod uult dicere in ebraico uolumen secretorum Dei. Et quod iste liber est dignior et preciosor ceteris precepit ipsum dignius et perfectius transferri et scribi in linguam castellanam in quantum humana condicio posset sufficere, et precepit quod congregarentur in isto uolumine libri et summe que pertinent huic secreto sicut sunt Semyphore Semphore et alii libri qui sunt interclusi in isto libro per ordinem sicut sunt ordinati nominati in fine capitulorum subsequentium in corpore libri. »

[303] Mss Reg. lat. 1300, fol. 2v : « Et ego magister Iohannes clericus existens sub reuerencia et mercede predicti domini regis transtuli istos libros qui libro Razielis sunt coniuncti de latino in ydioma castellanum cum maiori reuerencia et diligencia quam sciui et intellexi secundum intellectum et potestatem quam michi concessit creator omnium bonorum […]. » ; Halle 14.B.36, fol. 172r : « Et ego magister Iohannes clericus existens sub reuerentia et mercede predicti domini regis transtuli istos libros qui in libro Razielis sunt coniuncti de latino in ydioma castellanum cum maiori reuerentia et diligentia quam sciui et intellexi secundum intellectum et potestatem quam mihi concessit creator omnium bonorum […]. »

[304] Weill-Parot, p. 57-58, remarque que le septième livre du Raziel présent dans le ms Reg. lat. 1300, dont L. Thorndike pensait qu'il correspondait au *Liber Raziel* évoqué par l'auteur du *Speculum astronomie*, ne possède pas le même incipit que celui donné par le *Magister Speculi*.

[305] N. Sed, « Le *Sêfer ha-Râzim* et la méthode de ''combinaison des lettres'' », *Revue des Études Juives*, 130 (1971), p. 295-304 ; M. Idel, *Kaballah, New Perspectives*, Yale University Press, New Haven, 1988, ch. 8, § III, p. 191-197. Éléazar de Worms est l'un des maîtres du piétisme achkénaze judéo-rhénan des XIIe et XIIIe siècles. L'ouvrage a par la suite circulé dans le milieux des cabalistes juifs. Le philosophe marocain Juda ben Nissim ibn Malka dit dans son commentaire du *Livre de la création* (ou *Sepher Jezira*) rédigé en arabe aux environs de 1365 que l'on aurait transmis à ceux qui étudiaient ce livre un manuel de magie qui s'appellerait *Sefer Rasiel* et serait constitué de sigles, de figures magiques, de noms secrets et d'exorcismes. Cf. G. Vajda, *Juda ben Nissim ibn Malka, philosophe juif marocain*, Paris, 1954, p. 171.

[306] G. Menéndez Pidal, « Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes ? », *Nueva revista de filología hispánica*, 5/4 (1951), p. 363-380 ; J. Samsó, « La ciencia española en la época de Alfonso el Sabio », dans *Alfonso X. Toledo*, Madrid, 1984, p. 88-101 ; C. Burnett, « Some Comments on the Translating of Works from Arabic into Latin in the Mid-Twelfth Century », dans A. Zimmermann et I. Craemer-Rulgenberg (éd.), *Orientalische Kultur und Europäische Mittelalter*, Berlin-New York, 1985, p. 161-171 ; M.-T. d'Alverny, « Les traductions à deux interprètes, d'arabe en langue vernaculaire et de langue vernaculaire en latin », dans *Traductions et traducteurs au Moyen Âge*, Paris, 1989, p. 193-206 ; R.I. Burns (éd.), *Emperor of Culture. Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*, Philadelphie, 1990.

beaucoup plus ambigu que cet historien veut bien le dire[307]. Le traducteur avoue certes que le texte de ce traité a été traduit en castillan, mais il précise peu après qu'il a traduit les « livres qui sont joints au *Livre de Raziel* du latin en idiome castillan ». La solution inverse à la thèse formulée par D'Agostino, à savoir que le *Livre de Raziel* aurait d'abord été traduit de l'hébreu en latin, puis, seulement, en castillan, paraît donc, au vu de cette seule source, tout aussi probable, même si elle va à l'encontre du schéma couramment répandu à propos des traductions tolédanes.

Or, sur ce point, le manuscrit de Halle nouvellement découvert, dans lequel sont reproduits des textes proches du *Liber Raziel* qui ne se trouvent pas dans le manuscrit du Vatican (bien que leur présence, pour certains d'entre eux, soit annoncée), apporte des compléments d'information qui permettent d'infirmer la thèse jusque-là en vigueur. Le traducteur, l'anonyme « maître Jean », affirme dans un premier temps avoir traduit l'un d'entre eux, le *Liber Flores Mercurii de Babilonia super omnia opera artis magice*, du latin en langue romane, tout en généralisant aux autres textes connexes au *Liber Raziel*[308]. Puis, dans une deuxième temps, il affirme avoir traduit le *Liber Semiphoras*, dont la présence est annoncée au sein même du prologue du *Liber Raziel*, de l'hébreu en latin[309]. On voit mal dès lors, au vu de ces éléments nouveaux, pourquoi « maître Jean » aurait choisi de suivre de voies différentes pour traduire les textes d'un même corpus. Il est donc vraisemblable, si traduction en castillan du *Liber Raziel* il y a eu, qu'elle n'est intervenue qu'après une première mise en forme latine[310].

Quelles que soient donc les objections contre l'interprétation d'Alfonso d'Agostino, il apparaît clairement que le *Liber Raziel* et l'*ars notoria* ne partagent absolument pas la même histoire, bien qu'ils soient tous deux attribués au roi Salomon. Le premier, élaboré dans une sphère juive, n'a fait véritablement son entrée dans l'Occident

[307] Pour une première remise en cause de cette thèse, cf. J.-P. Boudet et J. Véronèse, « Le secret dans la magie rituelle médiévale », *op. cit.*

[308] Ms Halle 14.B.36, fol. 178r : « Et quia ego magister Iohannes intellexi quod erat perfectuosum et pertinebat operibus Razielis que sunt opera in quibus sunt necessarii multi intellectus multe doctrine diuersorum sapientum illi que operatur per eam et per totam magicam, sed postquam uiderit et intellexerit uias et doctrinas diuersorum sapientum super unam et eandem rem deueniret leniter in opus : uel si non concordauerit in uno tempore, intelliget quod eueniet error propter sua dicta diuersa et multa et poterit se dirigere et castigare legendo cum magna diligentia doctrinas et regulas quas fecerunt sapientes per uirtutem Dei et propterea inueni istum librum in quo sunt dicta abbreuiata et bona et transtuli ipsum de latino in romantium et commisi eum Razieli, prout feci omnes alios libros que sunt nominati in isto uolumine per ordinem post Razielem ». Sur ce *Liber Flores Mercurii de Babilonia*, cf. P. Lucentini et V. Perrone Compagni, *I testi*, *op. cit.*, p. 92-93.

[309] Ms Halle 14.B.36, fol. 244r : « In nomine Domini, incipiunt rationes Libri Semiphoras, translati de hebreo in latinum. Dixit Salomon, filius Dauid […]. »

[310] Sur ce problème, cf. aussi Boudet (2003), t. I, p. 139-140.

chrétien que dans la seconde moitié du XIIIe siècle (ce qui est tardif par rapport à la période où est apparu notre art), par le biais d'une traduction à la diffusion limitée. Quant au second, sa diffusion dans le monde latin est sans conteste, nous l'avons vu, beaucoup plus ancienne ; elle n'est pas le fruit d'un travail préalable de traduction ; enfin, l'influence de la langue hébraïque (pour ne pas parler de celle du grec), perceptible dans la formation d'un certain nombre de noms angéliques ou de certains *verba mistica*, est dans l'*ars notoria* tout à fait superficielle quand il ne fait aucun doute que le *Liber Raziel* est le fruit d'une traduction hébraico-latine. Nous avons donc là deux textes dont l'histoire est fondamentalement divergente, et qui ont en outre des contenus très différents.

Une telle remarque vaut aussi pour les autres textes de magie pseudo-salomonienne répertoriés par Guillaume d'Auvergne ou par le *Magister Speculi*. Bien qu'il soit plus difficile de dire comment ils sont apparus en Occident, leur arrivée est probablement à resituer dans le mouvement des traductions des textes scientifiques grecs et arabes qui s'épanouit à partir du XIIe siècle dans les sphères intellectuelles tolédanes. En tous les cas, un texte comme le *De quatuor annulis*[311], évoqué aussi bien par Guillaume d'Auvergne que par l'auteur du *Speculum astronomie*, nécessite un rituel complexe qui comprend, entre autres, l'usage de suffumigations et d'exorcismes, la fabrication d'un anneau en airain ou en or et l'élaboration d'un symbole magique, l'*Ydea Salomonis*, et n'entretient aucun rapport direct avec l'art notoire[312].

Le même constat peut être dressé à propos du *Liber Almandal*, dont la forme héritée de l'arabe, contenue dans le manuscrit de Florence II.iii.214 (fol. 74v-78v, en deux sections) est elle aussi évoquée par Guillaume d'Auvergne et par le *Magister Speculi*. Le titre de ce texte titre renvoie, après qu'il ait été quelque peu déformé par l'arabe, au *mandala* indien. Son *modus operandi* — qui consiste pour l'essentiel à « lier » les djinns et les démons en fumigant et en exorcisant « une sorte d'autel quadrangulaire et portatif appelé *almandal* », ou encore à fabriquer des images de cire en trois dimensions (dont l'une en « cire de Tolède ») — et à ses finalités — contraindre la volonté d'un tiers,

[311] Ms Florence II.iii.214 (XVe s.), fol. 26v : « Incipit tractatus discipulorum Salomonis, scilicet Fortunati, Eleaçari, Macari et Toç Greci et est super eutuntam et super ydeam Salomonis, qualiter quilibet exorçiçator ad tanti celsitudinis culmen accedere ualeat. » Fin brutale au fol. 29v. Texte présent aussi dans les mss Vat. Pal. 1196, fol. 1v-2 (début du XIVe s.) et Florence, Bibl. Laur., Plut. 89 Sup. 38, fol. 211-224v (daté de 1494).

[312] Pingree (1994), p. 45, a en outre identifié dans ce texte des prières en arabe ; Boudet (2003), t. I, p. 104-106, fait une description du texte à l'aide de la version du ms Florence II.iii.214

provoquer l'amour, la discorde, la maladie, la guérison, voire même tuer un homme —, sont en tout point différents de ceux de l'art notoire[313].

Le cas de la *Clavicula Salomonis*, manuel « nigromantique » qui n'est évoqué ni par l'évêque de Paris ni par le *Magister Speculi*, mais qui est mentionné pour la première fois par Pietro d'Abano en 1310 dans la version remaniée de son *Lucidator*, nous plonge dans une obscurité encore plus grande. Son origine ne peut être connue ni par l'étude de sa transmission manuscrite[314], ni par le biais d'un prologue « historicisant » similaire à celui qui introduit la traduction du livre de l'ange Raziel. Si une origine grecque s'avère possible[315], il est en tout cas évident à la lecture des prescriptions rituelles et des buts visés que ce texte entretient lui aussi des rapports très distendus (pour ne pas dire inexistants) avec l'art notoire. Ajoutons que dans ce dernier cas, le magicien désire obtenir un pouvoir de contrôle sur les démons afin qu'ils satisfassent sa volonté, ce qui n'est ni le cas des prescriptions rituelles de l'art notoire ni de celles du *Liber Raziel*.

De manière plus générale, la définition générale que donne David Pingree de la magie pseudo-salomonienne ne permet guère d'y inclure l'*ars notoria*[316]. Non que cette dernière tradition textuelle n'entretienne aucun lien avec les autres formes de magie attribuées à Salomon : il est dans tous les cas question, selon une tradition qui remonte au moins au *Testament de Salomon*[317], de rituels complexes qui nécessitent la préparation

[313] Pingree (1994), p. 48 ; Weill-Parot, p. 54-55 ; Boudet (2003), t. I, p. 106-108, pour une description de la version contenue dans le ms de Florence, dont nous avons repris ici les principaux éléments. Voir aussi R.A. Pack, « 'Almadel' auctor pseudonymus : *De firmitate sex scientiarum* », *AHDLMA*, 42 (1975), p. 147-181, not. p. 152-153, qui procède à une description sommaire du rituel en vigueur dans cet art, mais à l'aide de la version conservée dans le ms Vienne Clm 3400, fol. 192r-194v, qui est le fruit d'une élaboration chrétienne plus tardive ; il édite en appendice (p. 179-181) une *Glosa sancti Jeronimi super sanctum Almadel Salomonis, quod ipse transtulit de greco in latinum* tirée du même ms (fol. 194v-195r) et qui raconte les différentes et illusoires étapes de la *translatio studii* qui, de l'hébreu au latin, en passant par l'arabe et le grec, a permis à ce texte d'arriver dans le monde occidental. En ce qui concerne les finalités comparées de l'*Almandal* et de l'*ars notoria*, cf. *infra*, IIe partie, ch. 4.1.1.

[314] Cf. *supra*, Ière partie, ch. 1.2.1.

[315] J.-P. Boudet et J. Véronèse, « Le secret… », *op. cit.* : la *Clavicula Salomonis* latine médiévale a peut-être pour antécédent un traité de magie attribué à Salomon dans la tradition grecques intitulé *Hygromantia Salomonis*. Cf. A. Delatte, *Anecdota atheniensia*, Liège, 1927, t. I, p.10-105, 397-445 et 470-77, éd. de différentes versions manuscrites, et surtout P.A. Torijano, *Solomon, The Esoteric King*, *op. cit.*, p. 151-75, 209-24 (introduction et commentaire) et 231-309 (trad. anglaise et éd. synoptique du texte grec).

[316] Pingree (1994), p. 43 : « Detestable or Salomonic magic […] makes us of secret or angelic names, rings with engraved stones, exorcisms with magical circles and squares performed by elaborately robed and equipped priests, burning candles, and the like, all designed to compel the angels or the demons to appear and to obey. »

[317] Sur ce texte écrit durant la période talmudique, la bibliographie est très abondante : F. Fleck, *Wissenschaftliche Reise*, II, 3, *Anecdota maxima partem sacra*, Leipzig, 1837, p. 113-140 ; F.C. Conybeare, « The Testament of Solomon », *Jewish Quarterly Review*, 11 (1899), p. 1-45 (avec trad. angl. et intro.) ; C.H. Toy, art. « Solomon, Testament of », *The Jewish Encyclopedia*, 11 (1905), p. 448-449 ; C.C. McCown, *The Testament of Solomon*, Leipzig, 1922 ; P. Riessler, *Altjüdisches Schritftum ausserhalb der Bibel übersetzt v. erlaüt.*, Augsbourg, 1928 (1966), 60, p. 1251-1262 ; K. Preisendanz, « Ein Wiener Papyrus-

spirituelle et corporelle du dévot ; ils comprennent prières, mots inconnus, et signes de différentes formes adressés à des intelligences du monde supra-lunaire. Des phénomènes de contamination d'une tradition textuelle à l'autre ne sont pas non plus à exclure, comme le montre la rapide référence qui est faite dans la version glosée de l'Art, datée du XIVe siècle, à un certain *Liber Idea* attribué à Salomon[318], qui renvoie peut-être au symbole du même nom fabriqué, à l'aide d'épées et de bougies correctement disposées, au terme du *De quatuor annulis* précédemment cité[319], ou encore la mention de l'*ars notoria* qui apparaît dans la version « christianisée » de l'*Almandal*[320]. Mais, dès lors que l'on délaisse le stade des généralités et que l'on procède à une lecture attentive, les filiations s'avèrent loin d'être évidentes. Dans cet imbroglio qui est encore loin d'être élucidé, il apparaît que l'*ars notoria* jouit d'une position tout à fait spécifique.

2.5. Les manuscrits de la version A de l'*ars notoria* postérieurs au XIIIe siècle

La version A, dont les cinq meilleurs manuscrits du XIIIe siècle que nous venons de décrire présentent les premiers développements (en tout cas, ceux qui nous sont directement perceptibles), se perpétue dans les siècles suivants, malgré l'élaboration et l'épanouissement, dans le courant du XIVe siècle, de plusieurs versions concurrentes. Avant d'en venir à la description détaillée des manuscrits, voici en premier lieu un tableau descriptif du contenu de ces traités postérieurs au XIIIe siècle, qui sont, dans l'état actuel de la recherche, au nombre de quatre. Dans une optique comparative, celui-ci peut être rapproché du tableau qui inaugurait la description des manuscrits du XIIIe siècle, et l'on

---

fragment zum Testamentum Salomonis », *Symbolæ Raphaeli Taubenschlag Dedicatæ III*, 1957, p. 161-167 ; D.C. Duling, « The Testament of Solomon (First to Third Centuries A.D.), A New Translation and Introduction », dans J.H. Charlesworth (éd.), *The Old Testament Pseudepigrapha*, Garden City, 1983, vol. I, p. 935-987 ; Id., « The Testament of Solomon : Retrospective and Prospect », *Journal of Pseudepigraphical Studies*, 2 (1988), p. 87-112 ; E.M. Butler, *Ritual Magic*, Stroud, 1998 (1ère éd. 1949), p. 29-46 ; R.P.F. Grreenfield, *Traditions of Belief in Late Byzantine Demonology*, Amsterdam, 1988, p. 158 et suiv. ; S.I. Johnston, « The *Testament of Solomon* from Late Antiquity to the Renaissance », dans *The Metamorphosis of Magic*, *op. cit.*, p. 35-50.

[318] Éd. *Ars notoria*, version B, § 8 : « Que autem sit eius efficacia, ipse idem Salomon *in libro Idee undecimo Helysoe* condictionis de fulgore sapientie ostendit. » La version A, la plus ancienne, ne fait pas mention de ce *Liber Idea*, preuve qu'il s'agit là d'une contamination tardive due sans doute à l'auteur de la version glosée.

[319] Weill-Parot, p. 52-53. Ms Florence II.iii.214, fol. 26v-29v.

[320] Sur ce point, cf. *infra*, IIe partie, ch. 4.1.

peut voir que c'est toujours la diversité du cas par cas qui prévaut face à une hypothétique norme textuelle.

- Tableau 8 : répartition des paragraphes et des figures dans les manuscrits de la version A postérieurs au XIIIe siècle

Paragraphes	**Le1**	**R1**	**M1**	**M2**
Opus operum (avec figures = L1)	Fol. 1ra-11v			
§ 1	Fol. 12ra	Fol. 1r	Fol. 1r (partiel. en titre)	Fol. 1ra
§ 2 à 127i	Fol. 12ra-20ra	Fol. 1r-16v	§ 2 à 65 : fol. 1r-4r	§ 2 à 82 : fol. 1ra-7ra
			§ 69 à 70a : fol. 4r	
			§ 67 à 68 : fol. 4r-v	
			§ 70b-78b : fol. 4v-5r	
			§ 79a : fol. 5r	
		§ 131 à 134 (partiel.) : fol. 16v	§ 131 à 132 : fol. 5r	§ 131 à 134 : fol. 7ra-b
			§ 78 (partiel.) : fol. 5r-v	
			§ 128 : fol. 5v	
			§ 79b à 82 : fol. 5v	
			§ 134 : fol. 5v	
			§ 147 : fol. 5v-6r	
				§ 136 : fol. 7rb-va
1ère fig. gram + § 128 à 129	Fol. 20r		1ère fig. gram. : fol. 6v	1ère fig. gram. : fol. 8r
2e fig. gram.	Fol. 20v		2e fig. gram. : fol. 7r	2e fig. gram. : fol. 8v
3e fig. gram. + § 130 à 132	Fol. 21r	*Prima nota* (= 3e fig. gram.) : fol. 17r	3e fig. gram. + § 131-134 et 130 : fol. 7v	3e fig. gram. : fol. 9r
		§ 136 : fol. 17v		
1ère fig. dialectique + § 133 à 135	Fol. 21v	*Secunda nota* (= 1ère fig. dial. : fol. 18r	Var. b + § 133 (doublon = T1) + 1ère fig. dialectique + § 135 (dans la fig.) + § 136 + Var c (= T1) : fol. 8r	1ère fig. dial. : fol. 9v
2e fig. dial. + § 136 à 137	Fol. 22r	*Tertia nota* (= 2e fig. dial.) : fol. 18v	2e fig. dial. + § 137 + § 76 (partiel.) + fin du § 79 : fol. 8v	2e fig. dial. : fol. 10r
1ère fig. rhétorique + § 138 à 140 (partiel.)	Fol. 22v	*Quarta nota* (= 1ère fig. rhét.) : fol. 19r	1ère fig. rhét. + § 138 + § 140 (partiel.) : fol. 9r	1ère fig. rhét. : fol. 10v
2e et 3e fig. rhét. + § 140 (fin) à 142	Fol. 23r	*Quinta nota* (= 2e et 3e fig. rhét.) : fol. 19v	3e fig. rhét. : fol. 9v	2e fig. rhét. : fol. 11r
			2e fig. rhét. + § 142 : fol. 10r	3e fig. rhét. : fol. 11v
4e fig. rhét. + fig. géom. + 1ère fig. arithm. + § 143 à 144	Fol. 23v	*Sexta nota* (= fig. géom.) et *Septima nota* (= 4e fig. rhét.) : fol. 20r	4e fig. rhét. + fig. géom. : fol. 10v	4e fig. rhét. : fol. 12r
				Fig. géom. : fol. 12v
demi fig. arithm. + 1ère, 2e, 3e, 4e et 5e fig. philo. + § 145 à 146	Fol. 24r	Fig. et demi arithm. + 1ère fig. philo. : fol. 20v		Fig. arithm. : fol. 13r
				Demi fig. arith. : fol. 13v
				1ère figure philo. : fol. 14r
		2e et 3e fig. philo. : fol. 21r		2e, 3e et 4e fig. philo. : fol. 14v
		4e fig. philo. : fol. 21v		
				Oratio astronomie / astroloye : fol. 15r
		5e fig. philo. : fol. 22r		5e fig. philo. : fol. 15v
6e et 7e fig. philo. + 1ère, 2e, 3e, et 4e fig. générales + *fig. repreh. et tacit.* + *fig. ad omnes exceptivas* + fig. médecine	Fol. 24v	6e fig. philo. : fol. 22v		6e fig. philo. : fol. 16r
		7e fig. philo. + 1ère et 2e fig. gén. : fol. 23r		7e fig. philo. + 3e fig. générale : fol. 16v
		4e et 5e fig. gén. + fig.		1ère, 2e et 4e fig. générale

		musique : fol. 23v		: fol. 17r
Fig. mirab. + fig. justice, paix et crainte + 1ère, 2e, 3e et 4e fig. théologie	Fol. 25r	*Fig. repreh. et tacit.* + fig. médecine + *fig. ad omnes exceptivas* : fol. 24r		*Nota de celo siderum* + fig. musique + *fig. ad omnes exceptivas* + *fig. repreh. et tacit.* + *fig. mirab.* : fol. 17v
		Fig. mirab. + fig. justice, paix et crainte + 1ère et 2e fig. théol. : fol. 24v		Fig. médecine + 1ère fig. théol. : fol. 18r
		3e, 4e fig. théol. : fol. 25r		2e, 3e fig. théol. : fol. 18v
5e fig. théol. + § 147	Fol. 25v	5e fig. théologie : fol. 25v	5e fig. théologie : fol. 11v	4e (= 5e) fig. théol. : fol. 19r
			3e fig. théol. + 5e fig. philo. : fol. 12r	§ 83 à 119 : fol. 20ra-23rb
			6e fig. philo. + 2e et 3e fig. générale (?) : fol. 12v	Var. : fol. 23rb
				§ 120 à 127i : fol. 23rb-25rb
		§ 128 à 130 : fol. 26r	§ 128 à 130 : fol. 13r	§ 128 à 130 : fol. 25rb-va
		§ 135 : fol. 26r	§ 135 : fol. 13r	§ 135 : fol. 25va
		§ 137 à 139 : fol. 26r-v	§ 137 à 139 : fol. 13r	§ 137 à 139 : fol. 25va-b
		§ 141 à 142 : fol. 26v	§ 141 à 142 : fol. 13r	§ 142 : fol. 25vb
			§ 83 à 127 : fol. 13r-16v	§ 144, 145, 143, 146 : fol. 25vb-26ra
				Opus operum : fol. 26rb-39ra, mais sans figures
				Doctrina triuii et quadriuii : fol. 39v-47va

2.5.1. Ms Leyde Vulcanius 45 (= Le1)

a) Description codicologique

Le premier des manuscrits postérieurs au XIIIe siècle qui s'inscrivent dans la lignée préalablement décrite et proposent une version de l'art notoire satisfaisante est le manuscrit Vulcanius 45 de la Bibliothèque universitaire de Leyde (= Le1), aux Pays-Bas. Comme son nom l'indique, l'ouvrage a appartenu au bibliophile Bonaventure Vulcanius (ou de Smet, 1538 - 1610), dont le père, Pierre, a été l'ami d'Érasme, grand pourfendeur, dans ses *Colloques*, de l'*ars notoria*[321]. La collection de feu Bonaventure Vulcanius est venue grossir le fonds de la bibliothèque universitaire de Leyde en 1716. Rien n'indique le lieu où cet exemplaire a été produit ; toutefois, la main est très probablement lombarde. Quant à la date de cette copie, elle reste problématique. Le catalogue de Leyde la situe dans le courant du XIIIe siècle[322], mais il s'avère en fait qu'elle a été réalisée courant XIVe, sans que l'on puisse être plus précis.

Ce manuscrit est un jalon important de l'histoire manuscrite de l'*ars notoria*, car il s'inscrit fidèlement dans la lignée du manuscrit Sloane 1712 (= L1). Ce dernier,

[321] Cf. *infra*, IIe partie, ch. 6.

[322] *Bibliothecæ Universitatis Leidensis Codices Manuscripti*, éd. P.C. Molhuysen, Leyde, 1910, pars I : Codices Vulcaniani, p. 17 ; *Catalogus Deel XIV Inventaris von de Handschriften eerste afdeeling*, Leyde (Unibersitatis-Bibliotheek), 1932, p. 58.

rappelons-le, a été copié aux alentours de 1250, probablement dans le sud de la France. Du coup, l'existence tardive d'un exemplaire italien qui propose l'équivalent de la version méridionale L1 renforce l'hypothèse que nous avons formulée plus haut d'une réalisation de cette même version méridionale à partir d'un archétype d'origine italienne[323]. L1 n'est, selon toute vraisemblance, que le produit d'un écart qui s'est opéré au sein d'une tradition inscrite avant tout dans le monde universitaire nord-italien.

b) Texte et iconographie

L'analyse comparée des tableaux 5 et 7 montre du reste à quel point Le1 est un décalque fidèle de la version L1. Le seul point, mineur, qui différencie l'une de l'autre est que Le1 dispose l'*Opus operum* avant le classique traité d'art notoire. Pour le reste, Le1 est une copie conforme de la version antérieure. L'*Opus operum* (fol. 1r-11v) est reproduite sans que l'on puisse mettre à jour un quelconque bouleversement de l'ordre des chapitres et de la disposition des figures adoptés par la version L1. En ce qui concerne le traité d'*ars notoria* au sens strict, il n'y a, des paragraphes 1 à 127i, aucun écart entre les deux versions. Par la suite, l'ordre d'exposition des figures suivi dans Le1 est identique à celui en vigueur dans L1 ; quant aux quelques paragraphes de la quatrième partie qui codifient le rituel d'inspection des figures et qui proposent quelques prières latines couplées aux *note* (§ 128 à 147), force est de constater qu'aucun n'est omis. L'ordre d'exposition est là encore, de l'une à l'autre version, similaire. Seule la répartition par feuillet des figures et de leur texte explicatif est quelque peu différente, pour des raisons évidentes de mise en page. Globalement donc, la disposition générale du traité est identique de l'un à l'autre manuscrit, ce qui est un fait très rare.

Quant à la leçon proposée par Le1, elle est, elle aussi, fidèle à celle de la version du manuscrit de Londres, qu'il s'agisse de l'*Opus operum* ou de l'art notoire. Point significatif, Le1 va même jusqu'à reproduire les rubriques présentes dans L1. On constate parfois une certaine déperdition qualitative, notamment par le jeu d'omissions liées probablement à l'inattention ponctuelle du scribe.

Bien que ce manuscrit date du XIVe siècle, nous l'avons utilisé, en raison du lien évident qu'il entretient avec notre manuscrit de base (L1), pour réaliser notre édition de la version A de l'*ars notoria* et de l'*Opus operum*.

[323] Cf. *supra*.

2.5.2. Ms Rome, Vat. lat. 3185 (= R1)

a) Description codicologique

Le second manuscrit du XIVe siècle qui conserve un traité dans l'ensemble conforme à la tradition A est le manuscrit latin 3185 de la Bibliothèque apostolique du Vatican (= R1). Son origine est inconnue, mais il a probablement été produit en Angleterre dans les années 1340-1350, comme le prouvent le style des lettrines filigranées et l'écriture utilisée[324]. Il est possible également qu'il s'agisse de l'exemplaire présent dans les fonds de la Bibliothèque Vaticane au moment de l'inventaire réalisé en 1475 sous le pontificat de Sixte IV[325].

Ce codex est en tout cas un très beau spécimen de vingt-six feuillets sur parchemin[326], dont le texte est disposé, une fois n'est pas coutume, sur une seule colonne de trente-sept lignes. Œuvre d'une unique main restée anonyme, il a été copié avec un soin extrême, ce dont témoigne la rareté des abréviations (trait commun à tous nos manuscrits) et des corrections, ainsi que la très grande régularité de la minuscule, légèrement italianisante, utilisée. Il arrive toutefois, de temps à autre, que le scribe revienne en marge sur certaines omissions involontaires, dues visiblement à un manque ponctuel d'attention de sa part. C'est le cas par exemple au fol. 3r où il renvoie par un signet à la marge inférieure pour compléter la liste des noms angéliques de l'oraison *Theos, Patyr* (§ 24). Au fol. 11r il ajoute dans la marge inférieure une prière qu'il a initialement oubliée (§ 100). Mais pour le reste, la tenue de ce manuscrit est exemplaire.

Au fil du temps, certains feuillets (fol. 1r notamment, où plusieurs paragraphes sont ponctuellement illisibles) ont visiblement souffert de l'humidité. Le traité n'a pas été annoté en marge par une main contemporaine ou postérieure, comme s'il n'avait jamais servi. Une main tardive (XVe s. ?) indique seulement, en haut du fol. 1r, le titre *Fflores aurei*, et clôt la copie au fol. 26v par la mention : *Tractatus nobilissimus et subtilissimus ad omnes scientias requirendas.*

---

[324] F. Avril et P. Danz Stirnemann, *Manuscrits enluminés d'origine insulaire, VIIe-XVe siècle*, Paris, 1987, n° 194 et planche LXXIX : ms Paris, BNF, nouv. acq. lat. 576 ; A.C. Watson, *Catalogue of Dated and Datable Manuscripts c. 435-1600 in Oxford Libraries*, Oxford, 1984, vol. II, fig. 188 : ms Lyell 15, fol. 54, c. 1345-1346.

[325] E. Müntz et P. Fabre, *La bibliothèque du Vatican au XVe siècle, op. cit.*, p. 213. La mention est trop laconique pour que nous puissions être assurés de la correspondance entre nos deux références.

[326] Il comporte deux cahiers : 1. Fol. 1-12 (avec réclame) ; 2. Fol. 13-26.

b) Texte et iconographie

La disposition du texte est conforme à la tradition en vigueur. *Flores aurei*, *Ars nova* et *Novem termini* sont retranscrits d'un seul bloc du fol. 1r au fol. 16v, sans aucune perturbation, comme dans Y1, L1 ou plus tardivement Le1. La qualité de la leçon est bonne (proche de celle de E1), comme en témoigne l'incipit qui ne transforme pas, comme c'est souvent le cas (y compris dans les manuscrits du XIIIe siècle comme Y1 et L1), les noms des *auctoritates* supposées de l'Art :

> § 1 : /fol. 1r/ « Incipit prohemium siue exceptiones quas magnus Appolonius Flores aureos ad eruditionem et cognitionem omnium scientiarum et naturalium artium generaliter merito et competenter appellauit. Hoc Salomonis, Manichei et Euclidii auctoritate maxima probatum est. Ecce incipit de uerbi efficacia. »

Fait inédit, le scribe a ajouté dans la marge supérieure du fol. 1r, juste au-dessus de l'incipit, les noms *Ihesus, Maria, Iohannes*, dans le but sans doute d'afficher d'emblée le caractère éminemment chrétien de l'œuvre, dans une démarche qui n'est pas sans rappeler le manifeste iconographique qui ouvre le traité du manuscrit de Turin (= T1). À la suite des interminables listes de noms angéliques du chapitre 127(a - i), l'auteur de R1 passe directement aux paragraphes 131, 132, 133 et 134, ce dernier étant incomplet. Il intercale alors à ce niveau (fol. 17r) ce qu'il intitule la *prima nota*, alors qu'il s'agit en fait, si l'on suit la tradition iconographique courante, de la troisième figure de la grammaire. Les première et deuxième figures de cet art n'apparaissent nulle part, ce qui est probablement dû au fait que notre scribe ne disposait pas d'un modèle complet sur le plan figuratif. Suit, au fol. 17v, après cette première figure, le paragraphe 136 : le scribe a donc fait le choix de ne copier à cet endroit que le texte normatif, en laissant momentanément de côté les prières latines (§ 128 à 130, § 135 qu'ils reportent en fin de traité), ce qui est conforme à la disposition particulière adoptée un bon siècle plus tôt par le scribe de E1 (avant que ce manuscrit ne s'interrompe abruptement au chapitre 134). Après le paragraphe 136, R1 propose un certain nombre de figures, sans prétendre toutefois à l'exhaustivité. Le scribe continue de numéroter les *note* de manière peu conforme à la tradition, cherchant visiblement à masquer par ce subterfuge le flou qui règne dans l'attribution des figures à tel ou tel art. Il faut noter toutefois qu'il suit très fidèlement le modèle figuratif le plus ancien, celui que nous retrouvons dans Y1, L1 et P1, sans jamais chercher à apposer sa touche personnelle. Ainsi, au fol. 18r se trouve la *secunda nota*, en fait la première figure

de la dialectique ; au fol. 18v, la *tertia nota*, soit la seconde figure de la dialectique ; au fol. 19r, la *quarta nota*, soit la première figure de la rhétorique ; au fol. 19v, la *quinta nota* qui regroupe sous une seule bannière ce qui correspond habituellement aux deuxième et troisième figures de ce dernier art ; au fol. 20r, les *sexta* et *septima note* correspondent respectivement à la figure de la géométrie et à la quatrième figure de la rhétorique. Par la suite cette nomenclature disparaît pour revenir à une dénomination des figures plus traditionnelle (cf. tableau 7).

D'un point de vue pictural, ce traité n'intègre aucune nouveauté. Ainsi, il ne propose aucune des figures présentes dans l'*Opus operum* de L1 et Le1, présentes aussi dans T1 et P1, qui se retrouvent au XIVe siècle, sous une forme adaptée, dans la version glosée. Le traité s'achève par un catalogue incomplet des prières à réciter au moment de l'« inspection » des figures (§ 128 à 130, § 135, § 137 à 139, § 141 et 142, fol. 26r-v). À noter enfin l'absence du paragraphe 147 consacré aux prescriptions astrologiques nécessaires au bon accomplissement du rituel, par ailleurs présent dans L1, T1 et P1 au XIIIe siècle, dans Le1 au XIVe siècle.

De manière générale, nous constatons que le maître d'œuvre de R1 s'est inspiré, pour réaliser sa copie, d'un exemplaire de l'art proche de la leçon véhiculée par E1 (d'origine bolonaise), comme l'attestent divers signes répartis de part et d'autre du texte[327]. Il renvoie donc à une version épurée, quoiqu'incomplète, de l'*ars notoria*, qui laisse de côté toutes les nouveautés présentes au XIIIe siècle dans des manuscrits comme L1, T1 et P1. Sa réalisation laisse supposer que circulait encore au XIVe siècle de très bons manuscrits de la version A qui ne nous sont pas parvenus. Si notre manuscrit romain a bien été produit en Angleterre, il n'est pas à exclure que le modèle qu'il suivait provenait d'Italie.

[327] L'incipit est quasiment identique. D'autres signes attestent la parenté indirecte entre les deux mss. Au § 8 (fol. 1r), lorsqu'il est fait référence au livre *Eniclyssoe* (L1) ou *Eliosse* (Y1) qu'aurait écrit Salomon, R1 donne la leçon *in libro Gemeliosse*, tandis que E1 donne *in libro Gromeliosse*. Au § 20b (fol. 2v), lorsqu'il est fait référence au traité *Lemogeton*, R1 donne la leçon *Lemogetan* comme E1 et Y1. Au § 29 (fol. 3v), R1 donne comme E1 un cryptogramme en lieu et place de la liste de noms d'anges commençant par *Ancor, Anacor*. Au § 39 (fol. 5r), R1 suit E1 pour la citation biblique tirée de III Reg., etc. Toutefois, on

2.5.3. Ms Munich, Clm 268 (= M1)

a) Description codicologique

Le troisième manuscrit du XIVe siècle conforme à la tradition A est conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich sous la cote Clm 268 (= M1)[328]. Constitué de seize feuillets regroupés en trois cahiers alternant papier et parchemin[329] auxquels s'ajoutent deux pages de garde, couvert d'une reliure probablement contemporaine de Schedel en peau chamoisée sur ais de bois qui porte encore la trace d'un fermoir, cet exemplaire est d'une taille avoisinante aux précédents (290 x 205 mm). Sur le plat supérieur apparaît le titre : *Exceptiones Appollonii, Flores aurei ad initiationem scientiarum naturalium*. L'ex-libris d'Hartmann Schedel (1440-1514), célèbre bibliophile humaniste auteur en 1493 de la *Chronique de Nuremberg*[330], apparaît au recto de la première page de garde (H.S.D.). Schedel, qui avait commencé son cursus à Leipzig, était maître ès-art et docteur en médecine de l'université de Padoue, où avait exercé, à plus d'un siècle de distance, un autre connaisseur de l'art notoire, Pietro d'Abano. L'origine italienne de ce manuscrit est du reste tout à fait envisageable d'un strict point de vue paléographique. L'inventaire de son imposante bibliothèque, réalisé à la fin du XVe siècle (1496), montre qu'il possédait à cette époque deux traités d'*ars notoria*, dont sans doute celui que nous retrouvons dans M1 (le deuxième étant celui contenu dans M2, avec le *Liber visionum* de Jean de Morigny)[331].

---

ne retrouve pas dans R1 la disposition très particulière des § 131 et 132 au sein du § 79 qui caractérise E1 (cf. tableau 5). Enfin, R1 est beaucoup plus complet que E1.

[328] *Catalogus codicum latinorum Bibliothecæ Regiæ Monacensis*, Munich, 1778, t. II, pars III, p. 243.

[329] Fol. 1r-5v en papier (réclame au bas du fol. 5v) ; fol. 6r à 12v en parchemin ; fol. 13r-16v en papier.

[330] Sur ce personnage, voir la bibliographie citée par G. Billanovich, *La tradizione milanese delle opere di Sant' Ambrogio*, I, *Testi ambrosiani nelle biblioteche dei canonici di Sant' Ambrogio e del capitolo di Sancta Tecla*, (Ambrosius episcopus. Atti del Congresso internaz. di studi ambrosiani, Milano, 1974), Milan, 1976, p. 30 ; U. Chevallier, *Répertoire bio-bibliographique*, t. II, col. 4172. Sur la bibliothèque de Schedel, cf. R. Stauber, *Die Schedelsche Bibliothek : ein Beitrag zur Geschichte des Ausbreitung des italienischen Renaissance des deutschen Humanismus und der medizinischen Literatur*, Fribourg-en-Brisgau, 1908 (rééd. EFR, 1999). Pour la chronique, cf. E. Rücker, *Hartmann Schedels Weltchronik. Das grösste Buchunternehmen der Dürer-Zeit (mit einem Katalog der Städteansichten)*, Munich, 1988.

[331] P. Ruf, *Mittelalterliche Bibliothekskatalogue Deutschlands und der Schweiz*, Munich, 1934, p. 802-844 pour la totalité de l'inventaire ; p. 831-832 : « Libri naturales et mathematici : Libri quinque mineralium et de lapidibus Alberti Magni. Albertus Magnus de mirabilibus mundi. Flos naturarum Geberi. Tractatus de distillationibus et quinta essencia. Liber mathematicilis, in quo liber iudiciorum Messahalla, methodus archani sublimis Dei et certum iudicium secundum scienciam geomantie, puncta astrologorum de arte sigillandi. Practica geomantie per varias questiones. Liber geomancie de significationibus figurarum in qualibet domo. Libellus expositoris veridici somniorum Danielis. Iterum liber de somniis Danielis ; in pergamo. Nigromancia Michaelis Scoti et consecrationum cum questione disputata de arte magica.

Prohemium sive exceptiones, quas Appolonius Flores aureos ad eruditionem et cognitionem omnium scientiarum et naturalium artium generaliter appellavit. Oratio, que Cartusia nuncupatur, de arte

La mise en page ne répond pas aux critères habituels, puisque le texte est, comme dans R1, disposé sur une seule colonne. La copie est relativement propre (la réglure est toujours visible), mais le manuscrit est, dans l'ensemble, loin d'être aussi soigné que les précédents. Le scribe a visiblement travaillé assez vite, comme en témoignent la mise en page et la réalisation parfois très grossières des figures. Le traité est l'œuvre d'une seule main, jusqu'aux rubriques écrites dans les rares interstices laissés entre les paragraphes.

b) Texte

La moindre qualité de la copie se mesure aux nombreuses perturbations que subit, dans le corps du traité, la disposition des paragraphes, ainsi qu'au caractère incomplet et souvent défaillant du texte[332]. Ainsi, d'emblée, le paragraphe 1 est tronqué et sert de rubrique surajoutée dans la marge supérieure du fol. 1r[333]. Des paragraphes 2 à 65, M1 suit le plan canonique des *Flores aurei* ; en revanche, par la suite, la disposition du texte devient quelque peu anarchique. Le court paragraphe 66 est omis, puis, des paragraphes 67 à 82, de nombreuses inversions, tout à fait atypiques, mettent à mal l'ordonnancement classique du texte, sans compter l'intégration de chapitres habituellement placés en fin de traité (§ 131, 132 et 134, appartenant théoriquement à la quatrième partie[334]), et le dédoublement partiel du paragraphe 78[335]. M1 ne donne ni l'oraison *Alpha et omega*, ni l'oraison *Adoro te, rex et Deus meus*, présentes dans P1. Après le paragraphe 134, le scribe passe directement au paragraphe 147, chapitre consacré aux prescriptions astrologiques qu'il place juste avant les figures. Manquent ainsi, à leur emplacement traditionnel, de nombreuses sections des *Flores aurei*, ainsi que tout l'*Ars nova* et les *Novem termini*, qui sont rejetées en fait à la fin de l'ouvrage (fol. 13r-16v).

---

notoria. Rotule et figure (= M1). Liber Appolonii artis notorie. Liber visionis beate virginis. Geomantia magistri G. Cremonensis, ab auctoribus via astronomica composita. Certa opera Galieni cum centiloquio Ptolomei. Geomantia et ars alchimie etc. (= M2) »

[332] Nous avons malgré tout comptabilisé M1 dans les mss complets, car il propose une grande majorité des paragraphes qui composent nos traités.

[333] M1, fol. 1r : « Incipit prohemium siue exceptionis quas magnus Appollonius Flores aureos ad eruditionem siue cognitionem omnium scientiarum naturalium merito appellauit. »

[334] L'insertion des § 131 et 132 au sein du § 79 rappelle la disposition propre à E1 (cf. tableau 5). Mais le scribe de M1 a ajouté en prime des inversions de son propre chef.

[335] M1, § 78, 1ère version, fol. 5r : « Sic uero note gramatice inspiciende sunt et eius orationes proferende diebus quibus Luna prima fuerit. Nota duodecies inspicienda est et eius orationes .xxiiij. sunt recitande cum summa ueneratione sanctitate, cum modicis interuallis factis et in singula inspectione note orationes sunt bis recitande et a peccatis siue in opere obseruandum, etc. » ; 2e version, un peu plus loin, fol. 5r : « Diebus quibus Luna prima fuerit, ista nota .xij. inspicienda est et orationes eius .xxiiij. sunt recitande cum summa sanctitate uenerationis, cum modicis interuallis factis et in singula inspectione note orationes bis sunt recitande et a peccatis siue in opere obseruandum est, etc. »

Le scribe a en effet choisi d'intercaler les figures au cœur même du texte, tout en copiant, sur les mêmes feuillets, un certain nombre de chapitres. Alors qu'il avait déjà dédoublé, dans la première partie du traité, le paragraphe 78, il procède de la même manière avec quelques nouveaux chapitres, ce qui laisse supposer qu'il puisait à diverses sources entre lesquelles il n'a pas toujours su faire un choix. Il en est ainsi, par exemple, pour les paragraphes 131, 132, 133, 134 et 130 copiés à proximité de la troisième figure de la grammaire[336]. Le tout donne un texte très déstructuré. Quant à la série de paragraphes Var. b, 133, 135, 136 et Var. c, copiée à côté de la première figure de la dialectique, il faut noter qu'elle se retrouve tel quel dans T1 et P1. Il s'agit toutefois du seul véritable indice, avec en outre la présence du paragraphe 147, qui peut rattacher M1 à la lignée « initiée » par ces deux manuscrits du XIIIe siècle.

c) Iconographie

Quant aux figures, non seulement leur auteur n'indique jamais à quelle discipline elles sont attribuées (ce qui rend du même coup difficile toute utilisation pratique du traité), mais en plus le compte n'y est pas. Si les *note* des arts du *trivium* sont au complet, preuve peut-être de l'intérêt particulier de l'auteur du manuscrit pour ces disciplines, de nombreuses omissions entachent le reste du traité : il manque ainsi la figure de la médecine et de la musique, certaines figures de la théologie, de la philosophie, certaines figures générales, sans compter la figure consacrée aux arts divinatoires, à la justice, à la paix et à la crainte de Dieu, à la maîtrise de soi et au silence.

Il faut noter qu'aucune des figures de l'*Opus operum* de L1, présentes (tout comme la séquence Var. b, 133, 135, 136 et Var. b) dans T1 et P1, n'apparaissent dans cet exemplaire munichois. Pour autant, ces omissions ne sont pas dues à une restructuration ultérieure du manuscrit, comme cela a pu être le cas par ailleurs (par exemple dans T1). Ainsi, le fol. 12r de M1 nous livre côte à côte deux figures sans intitulé qui correspondent respectivement, dans les autres traités appartenant à la version A, à la troisième figure de la théologie et à la cinquième figure de la philosophie, c'est-à-dire deux figures théoriquement séparées l'une de l'autre. La disparition de feuillets ne peut donc être

[336] Par ex. M1, § 133, 1ère version, fol. 7v : « Note autem artis dyalectice due sunt, sed quibus temporibus proferende debeant in parte dictum est, postea autem de ipsis tribus dicetur. Ecce de reliqua dicendum est. Sciendum uero arbitramur et que in notis artis dyaletice scripta sunt, omnibus diebus proferri possunt, quibus artis eiusdem note inspiciuntur, etc. » ; 2e version, fol. 8r : « Note autem artis dyaletice due sunt, sed temporibus in quibus proferri debent ex parte dictum est, postea autem de ipsius quibus dicetur.

invoquée pour expliquer ces manques. Deux solutions se présentent alors pour les justifier : soit le scribe avait pour modèle un manuscrit défaillant, soit il a fait des choix délibérés parmi les quelques trente-cinq figures de la version A. En tout cas, l'ensemble de sa réalisation n'est guère probant au regard de la production antérieure.

2.5.4. Ms Munich, Clm 276 (= M2)

a) Description codicologique

Le quatrième et dernier manuscrit qui propose une version satisfaisante de la version A est lui aussi conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, sous la cote Clm 276 (= M2). Relié sur ais de bois, ce manuscrit comprend trois ensembles codicologiques d'époque médiévale. La partie qui nous intéresse (fol. 1r-47v) prend place dans le premier ensemble constitué de feuillets en papier (fol. 1-68, 295 x 210 mm) qui date probablement de la fin du XVe siècle[337], et qui propose, en plus de l'*ars notoria*, l'un des seize exemplaires du *Liber visionum* de Jean de Morigny retrouvés à ce jour. Le premier possesseur connu de ce manuscrit composite (et qui en très certainement aussi l'assembleur[338]) est, comme dans le cas de M1, le bibliophile humaniste Hartmann Schedel. Son nom apparaît, d'une part, sur la page de garde[339], et nous retrouvons d'autre part la trace de cette compilation dans l'inventaire de sa bibliothèque réalisé en 1496 à Nuremberg[340]. Ensuite, l'ouvrage réapparaît au XVIIe siècle dans la très riche bibliothèque des ducs de Bavière[341].

Il s'agit d'une compilation au contenu plutôt sulfureux — s'y mélangent en effet ouvrages magiques, divinatoires et médicaux — dont le sommaire est donné sur le plat supérieur par une main du XVe siècle, sans doute celle d'Hartmann Schedel, qui a reproduit ce sommaire à l'identique dans son inventaire de 1496 :

Ecce ad reliquum diuertendum est. Sciendum ergo arbitramur ea etiam que in notis artis dyaletice scripta sunt, omnibus diebus proferri possunt, quibus eiusdem note inspiciuntur, etc. »

[337] C'est la datation retenue par N. Watson, « John the Monk's *Book of Visions*… », dans Fanger (1998), p. 165 et note 7, contre la datation de Thorndike, t. II, p. 281

[338] Fanger (2001), p. 116-117.

[339] Cf. page de garde, en rouge et lettres capitales : LIBER DOCTORIS HARTMANN SCHEDEL DE NVREMBERGA.

[340] P. Ruf, *Mittelalterliche Bibliothelskatalogue, op. cit.*, p. 832.

[341] Cf. au dos du plat supérieur, où est donnée la date 1618. Du reste, la bibliothèque d'Hartmann Schedel a été incorporée par le duc de Bavière Albrecht V (1550-1579) à la Holbibliothek de Munich fondée en 1558 par ce dernier. Cette bibliothèque ducale a contenu jusqu'à 11000 volumes. Cf. *Treasures of the Bavarian State Library* (Catalogue d'exposition), Munich, 1970.

« Liber Apolonii artis notorie ; Liber visionis Beate Virginis ; Geomancia magistri G. Cremonensis ab auctoribus via astronomica composita ; Certa opera Galieni cum Centiloquio Ptolomei ; Geomancia et ars alchimie, etc. »

Le texte du traité est disposé sur deux colonnes (la réglure, nécessaire à la mise en page, est toujours visible), comme dans les manuscrits les plus anciens. Titres et lettrines sont rubriqués. La copie est l'œuvre d'une belle écriture cursive qui reste néanmoins, dans certains cas, difficile à lire. Lorsque le copiste s'est rendu compte de ses erreurs, il a procédé à des additions marginales, somme toute très rares. L'unique intervention extérieure, dans la marge du fol. 1r, est à mettre au compte d'un hébraïsant (s'agit-il d'Hartmann Schedel ?) qui s'est essayé à translittérer en hébreux les six noms qui constituent le paragraphe 7[342], sans renouveler par la suite l'expérience ; l'individu en question a sans doute été très vite découragé par le caractère fantaisiste de l'onomastique de l'art notoire, qui rendait vain tout espoir de vouloir retrouver, à partir des (pseudo)-translittérations latines, des formes hébraïques supposées originelles.

b) Texte et iconographie

La structure du traité est quant à elle quelque peu inhabituelle. Des paragraphes 1[343] à 82 (fol. 1ra-7ra), la version M2 suit une disposition en tout point classique. Puis, par la suite, contrairement à l'ordre traditionnellement admis, sont exposés les paragraphes 131 à 134 et le chapitre 136, avant que n'apparaissent des figures (fol. 8r-19r) de facture classique, mais restées inachevées. La seule nouveauté consiste à ajouter au cœur de celles-ci, au fol. 15r, une prière de l'astronomie/astrologie[344], qui correspond en fait à la prière incorporée dans la figure de l'*astronomia* présente dans l'*Opus operum* de L1 et Le1. La figure en question n'est pas dessinée au fol. 15, mais apparaît au fol. 17v, une *nota de celo siderum* incomplète qui a tout lieu d'en être l'équivalent, et qui est la seule

[342] M2, fol. 1rb, § 4 : « Hely, Semath, Azaran, Hemel, Samich, Theon. » Dans la marge, l'annotateur reproduit cette liste, en modifiant toutefois la forme latine de *Semath*, pour la rendre sans doute plus conforme à la translittération et à la prononciation hébraïques : « ? Heli ; ? Semad ; ? Azaran ; ? Hemel, ? Samich, ? Theon. » Ces inscriptions marginales en hébreu ont été repérées par C. Sirat, « Notes sur la circulation des livres entre juifs et chrétiens au Moyen Âge », dans J.-F. Genest (éd.), *Du copiste au collectionneur*, Paris, 1998, p. 383-403, not. appendice p. 401-403 : Liste de cotes (connues à ce jour) des mss latins portant des notes hébraïques.

[343] M2, fol. 1ra : « Incipit prohemium siue exceptiones quas magnus Appollonius Flores aureos ad eruditionem siue cognitionem omnium scientiarum naturalium siue artium liberalium merito competenter appellauit. Hoc et a Ptholomei et Eutidii auctoritate maxime confirmatum est. »

intrusion iconographique étrangère à la version A *stricto sensu*. Ce n'est qu'une fois les figures reproduites que le scribe revient au corps du texte, en donnant successivement les paragraphes 83 à 119, une courte variante (fol. 23rb)[345], les paragraphes 120 à 127i, puis des prières (§ 128 à 130, 135, 137 à 139, 142, 144, 145, 143, 146). L'auteur du traité omet enfin le chapitre 147 porteur des prescriptions temporelles et astrologiques.

Il ne s'arrête pas toutefois en si bon chemin, puisqu'il enchaîne par la copie de l'*Opus operum*[346] (fol. 26rb-39ra), dont seuls les manuscrits Sloane 1712 (= L1, XIIIe s.) et Vulcanius 45 (= Le1, XIVe s.) donnaient jusqu'alors une version exhaustive (cf. tableaux 5 et 7). La présence de l'*Œuvre des œuvres* dans L1/Le1 d'une part et dans M2 d'autre part ne permet pas néanmoins de postuler une filiation directe de l'un à l'autre. La disposition des paragraphes et des figures, la présence d'une petite variante au fol. 23rb qui sert d'introduction à la prière *Pie Pater* (§ 120) et surtout l'absence remarquée du chapitre 147 sont autant de détails qui différencient nettement M2 de la version proposée par L1, reproduit fidèlement dans Le1. Des différences notables entre M2 et L1/Le1 apparaissent aussi si l'on ne prend en compte que la seule *Opus operum*. D'une part, les deux leçons sont très divergentes, et, d'autre part, la version M2 procède à quelques inversions dans l'ordre des paragraphes établi par L1 (et dupliqué dans Le1)[347]. La première intervient dans le premier tiers de l'opuscule : la fin du paragraphe C (la prière *Summe Deus, Pater piissime* du fol. 26v) et le début du paragraphe D (consacré au rituel) sont en effet insérés entre les paragraphes G et H (fol. 28ra), le scribe ayant apparemment oublié de copier ces deux moitiés de chapitre à l'endroit convenu. L'erreur d'inattention paraît à ce point énorme qu'il faut peut-être y voir la conséquence de l'utilisation d'un modèle difficile à lire. La seconde inversion intervient un peu plus loin : la version M2 intercale la prière dédiée à la Vierge Marie (§ AK) qui mettait fin à l'*Opus* dans L1 et Le1 entre les paragraphes R et S. Une telle modification de la structure de l'opuscule ne relève plus de l'étourderie, mais prouve définitivement que le copiste de M2 suivait un autre modèle que celui proposé par L1 et Le1. Autre différence, il n'y a, dans notre manuscrit

[344] M2, fol. 15r : « Ista est oratio astronomie siue astroloye : Deus, qui multitudinem stellarum dinumeras, etc. »

[345] Il s'agit d'une introduction au § 120 absente des autres mss. M2, fol. 23rb : « Hoc oratio quinta est potens, ualens et efficax ad uisum conseruandum, auditum percipiendum, […]. Oratio quinta ad quinque sensus exteriorum et interiorum confortationem. »

[346] M2, fol. 26rb : « In nomine sancte et indiuidue Trinitatis, amin. Incipit opus operum et scientia scientiarum, eo quod in opere et in ordine ceterarum scientiarum uel artium liberalium tantam prohibetur habere efficaciam, ut quantum utilitatis ex eo dependeat precedeat humanam superexcedit facultatem. Et idcirco tam excellenti nomine intitulatur, quia uerba conuenientiora effectur inuenire non possunt, etc. »

[347] Cf. éd. *Opus operum*.

munichois, aucune des figures qui, dans L1 et Le1, étaient attachées à l'*Opus*, si ce n'est peut-être la *nota de celo siderum* (fol. 17v) précédemment évoquée.

Enfin, dans M2, l'*Opus operum* ne met pas un terme au traité, contrairement à ce qu'il advient dans L1. Le scribe ajoute en effet à l'ensemble déjà constitué de l'*ars notoria* et de l'*Opus* une ultime partie qui commence, au fol. 39va, par : *Incipit doctrina triuii et quadriuii. Initiatur dogma artis nothorie et eruditio preceptorum eiusdem*, et qui s'achève au fol. 47va. Il s'agit en fait d'une reprise de l'*ars notoria*, mais dans laquelle les prières latines et les listes de noms angéliques ont été tronquées. Comme l'incipit l'indique, n'ont été conservés que les préceptes théoriques de l'Art, la « doctrine » qui permet la réalisation du rituel, ce qui est un signe évident d'une volonté de mise en pratique rigoureuse. Il est également précisé dans quel ordre les prières doivent être prononcées pour obtenir la maîtrise telle ou telle des disciplines scolaires.

Avec ce dernier manuscrit, nous arrivons au terme de notre répertoire descriptif et analytique consacré aux manuscrits appartenant à la tradition initiale de l'*ars notoria*, autrement appelée version A. À ce point de notre enquête, nous ne pouvons qu'être frappés par la profonde instabilité de la tradition manuscrite, alors même que nous nous sommes centrés exclusivement sur la strate textuelle la plus ancienne. Bien sûr, que ce soit sur le plan du texte ou de l'iconographie, nous avons pu repérer un fonds commun à tous les traités que nous avons passés en revue. Mais dans le détail, les écarts des uns aux autres se révèlent souvent importants, aussi bien au niveau de la leçon proposée que de la disposition du texte et des figures, ce qui pose *in fine* un réel problème éditorial.

Sans doute faut-il voir dans ces mouvements qui peuvent aujourd'hui nous sembler brutaux une déformation de perspective due à la disparition de nombreux manuscrits. Certaines évolutions au sein de la tradition manuscrite médiévale se sont faites à coup sûr en douceur, au gré de la reproduction et de la multiplication des exemplaires (par exemple l'inversion de chapitres). De ces subtiles transformations, nous ne percevons plus aujourd'hui tous les tenants et les aboutissants. La reconstitution de l'histoire de la transmission manuscrite de l'art notoire ne pouvant être que partielle, les effets de rupture ainsi que l'amplitude des variations textuelles s'en trouvent probablement exagérés.

Malgré tout, nous pouvons suivre, dans sa globalité, le processus de composition de l'œuvre et l'ajout régulier de nouvelles strates textuelles et iconographiques aux états antérieurs du traité, notamment durant la période clef des années 1240-1260, qui voit se

greffer l'*Opus operum* au canevas existant, de manière directe ou détournée. Les effets de rupture dûs à l'état de conservation des manuscrits sont même d'un certain point de vue très utiles à la bonne compréhension des grandes étapes de la formation du texte. Certains scribes ont de fait innové, malgré le caractère prétendument révélé et par conséquent intangible de leur modèle. L'apparition au XIVe siècle de deux nouvelles versions au développement parallèle à la première en est une autre preuve. La première (A2) se distingue de la version A par des modifications apportées au texte initial, sans pour autant en bouleverser radicalement la structure. La deuxième (B) surimpose une glose conséquente au texte initial, non sans parfois modifier ou déformer ce dernier.

Les chapitres suivants sont consacrés à l'analyse de ces nouvelles manifestations de la vitalité de la tradition manuscrite de l'*ars notoria* à la fin du Moyen Âge. Comme nous l'avons fait jusqu'à présent, nous allons procéder par une lecture détaillée des manuscrits que nous avons retrouvés.